شماره هشتم - اردیبهشت ۹۶

زیر نظر علی عبدالرضایی

پاشنه آشیل نظریه پردازی باختین

پدیدارشناسی،نقد مخاطب محور

چرا نباید در انتخابات شرکت کرد؟

کارناوال‌های انتخاباتی

کارگاه های نقد و شعر

گزاره های یدکی

مفهوم دیگر بودن

فلسفه‌ی بازی

من یا مردم؟

شعر کالجی

نقاشعر

۳ سرمتن

۷ نظریات ادبیاتی- عملیاتی

۲۳ شعر کالجی

۳۸ کارگاه شعر

۵۲ کارگاه نقد

۶۹ سمینارهای کالجی

۷۷ گزاره های یدکی

۸۷ نقاشعر

۹۲ تریبون آزاد

۱۰۴ ضمیمه

صاحب امتیاز: کالج شعر عبدالرضایی
سردبیران: فاطمه قهرمانی و محمد مروج
دبیر شعر: نوید استاک
دبیر کارگاه شعر: زهرا هاشمی
دبیر نقاشعر: امیرحسین جاوید مهر
دبیر کارگاه نقد: ایوب احراری
دبیر نظریات ادبیاتی_عملیاتی: پویان فرمانبر
دبیر سمینار: ساحل نوری
دبیر گزاره‌های یدکی: مصطفا صمدی
دبیر ضمیمه: زهرا هاشمی
مدیر اجرایی: سمیه ابراهیمی
مدیر داخلی: نوید استاک
دبیر تریبون آزاد: ایوب احراری
مدیر تولید رادیویی: عباس صادقی
مدیر پخش رادیویی: مصطفا صمدی
مدیر وبسایت: پویان فرمانبر
مدیر فنی کالج شعر: عباس صادقی
مدیر روابط عمومی و تبلیغات: نوید استاک
مدیر هنری: فاطمه قهرمانی
ویراستاران: آمنه باجور و ساحل نوری
طرح جلد : امیرحسین جاوید مهر

سرمتن

همه‌ی فرهنگ‌ها گذر از راه‌هایی را قدغن کرده‌اند، اما تعداد این راه‌ها در فرهنگ اسلامی بسیار است. متاسفانه نامِ واقعیِ شجاعت در زبان فارسی جز انحراف نیست. اگر از راهی بروی که دیگران نرفته‌اند، قانون خطاکارت می‌خواند و دین گناه‌کار! در زبان فارسی دو واژه‌ی خطا و گناه تقریبن مترادف‌اند! بدون سعی و خطا تقریبن هیچ پیشرفتی حاصل نمی‌شود اما ما از خطا می‌ترسیم چون گناه‌کاران در نهایت مقیمِ جهنم می‌شوند! البته روشنفکریِ چپِ ایرانی یک قدم از روشنفکریِ مثلن مسلمان جلوتر است، چون اعتقادی به گناه ندارد اما بلافاصله یک قدم عقب می‌رود، زیرا خطا را یک‌کاره با خیانت این‌همان می‌کند. اگر قصد داری حرکتی بزنی و کارِ تازه‌ای بکنی اما دو دلی! سرِ جات بتمرگ! تکان نخور! چون اگر خطا کنی خیانت‌کارت می‌خوانند! برای همین ما در ایران روشنفکر رادیکال نداریم، در عوض یک مشت سوسولِ فکری داریم که تنها با عشوه‌های رادیکالیستی خودشان را شیک کرده‌اند؛ این‌ها خطر نمی‌کنند، به زندان می‌روند چون مشهورتر می‌شوند؛ همه‌شان هم مدام سنگ آزادی را به سینه می‌زنند اما فقط آن‌قدر آزادت می‌گذارند که مثل آن‌ها بروی، مثل آن‌ها باشی و در نهایت خروج از رسومِ خود را خیانت می‌دانند. برای همین است که معتقدم این‌ها آزاد نیستند چون خطا نمی‌کنند و تنها به همین دلیل مطلقن روشنفکر نیستند. کسی که خود هیچ کار نمی‌کند اما مدام ضر می‌زند حتی اگر کراوات بزند ملاست! این‌ها حتی درکی از درست ندارند، فقط آن را طوطی‌وار از بر شده‌اند چون سنّت یادشان داده به سنّت وفادار بمانند. متاسفانه اغلب غافل‌اند که جای بد و خوب مدام عوض می‌شود، بسیاری‌شان هم آدم‌هایی هستند درست و اخلاقی! اما هم درست و هم اخلاق‌شان را باید گرفت گایید، چون فکر نمی‌کنند؛ مدام همان قبلی هستند و تازه نمی‌شوند، یکی، دوتا ... هزارتا!؟ تقریبن همه‌شان این‌گونه‌اند، مشهورترین‌شان مذهبی‌تر از گمنام‌ترین! بسیاری‌شان برای پاسداری از همین سنت سیاسی-اسلامی بارها رفته‌اند زندان و قهرمان آزاد شده‌اند. ایرانی‌ها تخصص دارند تنها بلاهت را مشهور کنند چون تفکر خطرناک است؛ متفکر مثل آن‌ها فکر نمی‌کند؛ متفکر اصلن از آن‌ها نیست، پس تنهاش می‌کنند و در نهایت حلقه‌ی این تنهایی آن‌قدر تنگ می‌شود که «خلیل

ملکی» دق می‌کند؛ هدایت از بیف فرار کرده می‌رود بوف‌اش را در هند کور کرده و دربیاورد، آن هم فقط بیست- سی نسخه! مسخره نیست!؟ اگر آزاد نیستیم که آزاد باشیم، اگر آزاد نیستیم که اشتباه کنیم پس آزاد نیستیم، نخواهیم شد.
انتخاب یکی از فرآورده‌های اختیار است که جز در آزادی تعریف نمی‌شود. اگر آنجا آزادی نیست پس چه انتخاباتی!؟ انتخابات تابلوی سردرِ دمکراسی‌ست نه رمز ورود به خانه‌ی دیکتاتور برای بیگاری!
این‌روزها همه دارند برای بیعت با جناب دیکتاتور آماده می‌شوند. انتخابات نزدیک است، اما باز کسی نمی‌خواهد ریسک کند، تحریم انتخابات را اغلب خطا می‌دانند، همه از اشتباه می‌ترسند و کسی نمی‌خواهد رویکرد تازه‌ای را امتحان کند. این‌روزها چپ و راست حکومتی، هر دو از ردِّ صلاحیت احمدی‌نژاد خوشحال‌اند. هر دو حذف را، سانسور را جشن گرفته‌اند، پس اگر بوفالو جنتی مطابق میل‌شان عمل کند خیلی هم خوب است! تنها تفاوت بین یک اصول‌گرا و اصلاح‌طلب این است که اولی ابایی ندارد خودش باشد و می‌دانی با چه بلاهت توام با خشونتی طرفی! دومی اما ریاکار است، گرگ است در لباس میش!
انتخابات نزدیک است، انتخاباتی که در آن برای تحقق دمکراسی اسلامی حتی خودشان را سانسور می‌کنند! این‌روزها حذف یکی از خودشان، همه‌شان را خوشحال کرده‌ست، همه از حذف خوشحال‌اند، کسی از اعدامِ صدا دل‌خور نیست، همه سانسورچی‌اند، حتی آن دسته از خودشان که بعد از جنبش یشمی-پشمی از ایران خارج شده و جای این‌که عوض شوند عوضی‌تر شده‌اند! این بسیجی‌های سابق علی‌رغم مخالفت‌شان با جمهوری اسلامی هنوز بسیجی‌اند.
اینکه می‌گویند دشمنِ دشمنِ من، دوست من است، جمله‌ای بشدت کثیف و عهد بوقی‌ست! اینکه خیلی‌ها به قدرت سانسورشان پُز می‌دهند و به آن می‌بالند چندش‌آور است. سانسورچی، سانسورچی‌ست، و این یعنی که سانسورچی‌ست، سانسورچی هم بسیجی‌ست، هم حقیر و هم قاتل! هیچ قتلی فجیع‌تر از قتل فکر نیست، وقتش رسیده ایرانی‌ها اپیدمی سانسور را جدی بگیرند، سانسورچی را باید گرفت و تا نا در بدن باقی‌ست گایید! ما کثیف‌ترین شیوه‌ی سانسور را در دور دوم ریاست جمهوری خاتمی داشتیم، خیلی‌ها وقت ریاستِ همین ملیجک خندان، تن و وطن‌شان را از دست دادند، من یکی از آنهایم! اصلاح‌طلب‌ها همه‌شان از دم سانسورچی‌اند، مشتی بیسوادِ پوپولیست که تنها در فن سانسور خبره‌اند. حالا هم نصف‌شان در اروپا و آمریکا فعال حقوق حشر و دارنده‌ی رادیو و تلویزیون‌اند، یعنی حوالی هر سوراخی که از آن بوی پول به مشام برسد مثل موش کور جمع‌اند! پریروز، بعد از سالها، خواهش رفیق آنارشیستی باعث شد در جمعی ایرانی حرف بزنم، همین که تمام کردم چند نفر که در ایران سانسورچی‌ام در نشریات بودند و حالا از زمره دبیران مدیاهای برون‌مرزی‌اند، آمدند جلو که دست بدهند، دست دوست دخترم را گرفتم و در رفتم!
سانسورچی عوض نمی‌شود، بسیجی تا ابد بسیجی می‌ماند.
بسیجی‌ها حتی خودشان را سانسور می‌کنند مبادا که اشتباه کنند، دیکتاتوری علنی‌ست اما لباس پوشیده، خودش را پوشانده تا کسی فکر نکند! فکر این‌ها را خلع سلاح می‌کند؛ همه از فکر، از شعف فراری‌اند! همه ملا شده‌اند، دولا شده‌اند پشت عبا! همه از تن، از تنانگی، از تماشای عریانی شرم می‌کنند، کوس را شرمگاه نامیده‌اند، کیر را کرده‌اند آلتِ شکنجه و عشق‌بازی را درست صرف نمی‌کنند، از آن می‌ترسند و برایش چندین مترادف ساخته‌اند تا لذت را طرد کنند، برای همین کردن و گاییدن حالا دیگر باری دارد شدیدن مردانه و تهاجمی! درحالی‌که خشونت فقط در عشق‌بازی‌ست که با مهرمانی این‌همان می‌شود، بی‌شک خدایی هم اگر درکار باشد جز در مهربانی و خشونتِ توأمان تعریف نمی‌شود، خدا لذت است، آدرنالین است و تنها در ارگاسم است که حضوری غایی دارد. ملاها خدا را نمی‌فهمند، خود را نمی‌شناسند و به من ایراد می‌گیرند «چرا چنین می‌نویسی؟ چرا دائم از کلمات کاف‌دار کار می‌کشی؟» و تأکید دارند من هم این کلماتِ عزیز را از صفحاتم تبعید کنم. آن‌ها هرگز تبعیدی نبوده‌اند، نمی‌دانند چه دردی دارد دوری از زبان، از مادر، از وطن. آن‌ها شکنجه‌گرند؛ زن و مرد، چپ و راست هم ندارد، همه می‌خواهند کیر در متون فارسی نباشد. از کوس شرم می‌کنند، کون را باسن می‌خواهند و این‌گونه تبعیدش

کرده‌اند. برای همین سانسورِ لعنتی‌ست که دائم به این سه کلمه فکر می‌کنند. می‌گویند عبدالرضایی مدام پرده‌دری می‌کند درحالی‌که من فقط پرده‌ها را کنار زده‌ام تا نسیمی بیاید و زندگی بیاورد. آن‌ها معاصرِ مرگ‌اند! من زندگی می‌خواهم؛ یک زندگی برای همه، برای نسل تازه‌ای که دارد در عنفوانِ جوانی می‌میرد. من حتی برای طلبه‌ای که در حجره‌اش جز به خودارضایی اشتغال ندارد دلم می‌سوزد. هیچ حوری‌ای در کتبِ مقدس حجاب ندارد؛ تنِ هیچ غلمانی شورت نکرده‌اند. آن‌ها این‌جا بهشت را می‌کشند تا به بهشت برسند و این جز بلاهت نیست. من لخت می‌نویسم تا ریا، تا مخفی‌کاری بیش از این تبلیغ نشود. آن‌ها که نمی‌خواهند این کلمات باشد، مجری سانسورند. آن‌ها که اخلاق را سانسور معنا می‌کنند بویی از اخلاق نبرده‌اند. چندی پیش ایرانیانی را ملاقات کردم شدیدن ندید بدید! پسران خوش‌رویی که از آداب رقص هیچ نمی‌دانستند و چون ورزایی حشری زده بودند به کلاب‌ها و دیسکوهای آنتالیا! اول از رفتاری که ترک‌ها با آن‌ها می‌زدند بدم آمده بود، بعد بهشان حق دادم؛ سانسور آن فرهنگ بزرگ را فلج کرده‌ست، من دلم می‌سوزد. سانسور یک ملت بزرگ را کشته‌ست، من غمگینم! در ترکیه پسران جوان ایرانی از بیخ عرب بودند، واقعن غم‌انگیز است! جوانانِ خوش‌روی کشورم جز عربده، جز شیهه، جز خشونتِ جنسی حرفی برای گفتن نداشتند. عشق ورزیدن را یاد نگرفتند. دلم سوخت برای دختران وطنم که مجبورند یک عمر زیر اخلاقی چنین بدوی بخوابند، پس ناچارم چنین بنویسم. عشق‌بازی طبیعی‌ست، سکس بدیهی‌ست. دشمن من حالا دیگر فقط ملا و اخلاق اسلامی نیست، از مثلن روشنفکرهایی که اخلاق را حذف طبیعی و طبیعتِ انسان معنا می‌کنند بیشتر انزجار دارم؛ از آن‌هایی که می‌خواهند کوس حذف شود تا عجیب بماند، کیر نباشد تا عقده‌ای‌تر شود. از این سانسورچی‌های بی‌شرف و ضدِّ کلمه متنفرم!

آن‌هایی که می‌خواهند آوانگارد بنویسند، بدانند که دیگر ور رفتن با شکل و شمایل کلمات کلاسیک شده، باید به درون زد، به درونِ متن! صفحه خیابان است، و خیابان مدام سیاسی‌ست! حالا دیگر سیاستِ شعر جز در شعرِ سیاسی تعریف نمی شود. انتخابات نزدیک است، تمام هنرمندانی که هنر را سیاسی نمی خواهند و در برابرِ فجیع‌ترین ستم‌ها سکوت می‌کنند، دقیقن این‌روزها سیاسی شده‌اند! به طرفداران‌شان التماس می کنند که در انتخابات شرکت کنند تا اوضاع از این خراب‌تر نشود، جماعت حمق فکر می‌کنند بهتر است در انتخابات شرکت کنند تا از بین بد و بدترین‌ها همان بد انتخاب شود و بعدها از این بیش به آن‌ها بد نگذرد و متاسفانه این آرزو جز خیالی خام نیست. مشق رییس‌جمهور بعدی پیشاپیش نوشته شده، مثلن در دوره‌ی قبل هر که جای روحانی می‌آمد راهی نداشت مگر انجامِ برجام، وگرنه کار دیکتاتور حالا دیگر تمام شده بود. پیش‌تر هم عالی‌جناب سرسیاه، احمدی‌نژاد را به موسوی ترجیح داد چون که می‌خواست کمی راحت‌تر چپاول کند!

عدم شرکت مردم در انتخابات نه تنها برخوردی منفعلانه نیست بلکه تاثیرگذارترین اقدام برای رهایی از این دیکتاتوری‌ست، مثلن باعث می‌شود غرب دیگر اصلاح‌طلب‌ها را که روی دیگر حکومت ایران‌اند به عنوان آلترناتیو و آپوزیسیونِ داخلی به رسمیت نشناسد و تمام مدیاهای فارسی‌زبان خارجی را در اختیارشان قرار ندهد که همان سیاست‌های حکومت ایران را پیش ببرند.

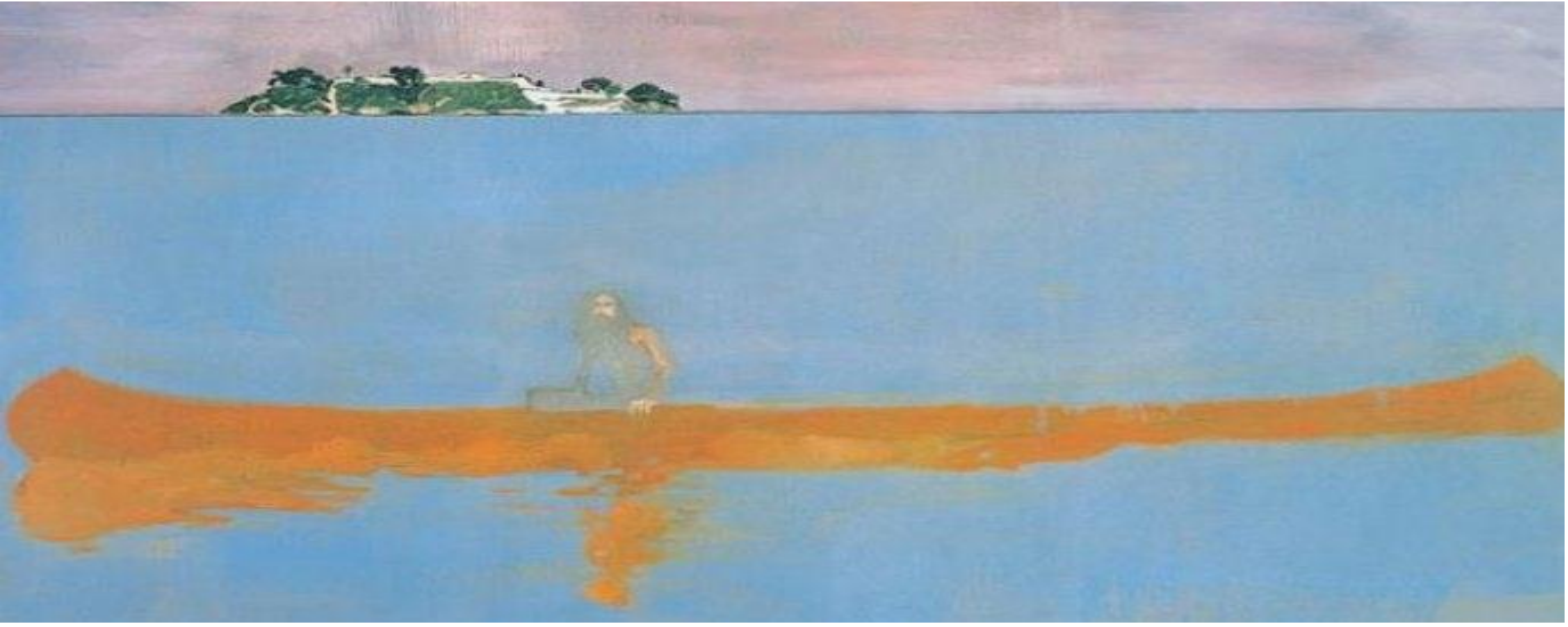
دیکتاتورِ سرسیاه، از سال ۷۶ دارد اعتراضات مردمی را با میانجی‌گری باند اصلاحات کنترل می‌کند. مردم بیست سال است که دارند فریب آپوزیسیونِ حکومتی را می‌خورند. حداقل سود عدم شرکت در انتخابات این است که دیکتاتور می‌فهمد دیگر نمی‌تواند با پادرمیانی امثال خاتمی، مردم را کنترل کرده آنها را مثل گله‌ی گوسفند به هر طرف که دلش خواست رهبری کند. شرکت در انتخاباتِ دیکتاتور، فقط خیانت نیست بلکه تن‌دادن به جنده‌گیِ فرهنگی‌ست، اما اگر باز می‌خواهید رأی دهید بروید به روحانی بدهید که لااقل مثل بقیه کاندیداها کیرش را در تلویزیون درنمی‌آورد و توی دهن‌تان نمی‌گذارد!

ساعتی پیش خواندم ملا حسن روحانی در مراسم گشایش نمایشگاه کتاب پارسال گفته «من بارها در دولت گفته ام، به وزیر ارشاد هم گفتم، نظر من این است باید کارها را به صاحب نظران واگذار کنیم. این کتاب خوب است یا بد، قابل چاپ است یا

نیست را به انجمن نویسندگان و ناشران واگذار کنیم»، یک کاره زیر لب گفتم ای جاکش! و روی کاغذ نوشتم از روزی که آمده با حرف بی‌عمل و این قلم کس‌شعرها همه را کیر کرده اما بعد یادم آمد که اخیرن به دوست‌دخترم قول دادم که دیگر کیری ننویسم، پس رفتم سر سطر سراغ جاکش! اما دیدم جا ندارد، جاکش آنجا تهِ اولین جمله‌ی پرتابی خوب نشسته بود، ولش کردم پریدم دست کس‌شعر را محکم گرفتم تا از جمله‌ی چهارم بیندازمش بیرون، اما کیر از دو تا کلمه آن‌طرف‌تر محکم زد روی دستم، داد زد خجالت بکش پسر! فقط مانده بود تو هم سانسورچی شوی!

علی عبدالرضایی

نظریات ادبیاتی-عملیاتی
۱



یک توضیح

ادبیات نوی فارسی بوطیقا ندارد؛ درباره‌ی تاریخ شعر معاصر، زندگیِ شاعرانش، بسیارانی قلم زده‌اند اما هنوز کسی به صورت آکادمیک به تألیف و تشریح مولفه‌های تازه‌ی شعری و فنّ شاعری نپرداخته و مرجعی در دست نیست تا از این طریق، شاعران و مخاطبان حرفه‌ای با تعاریف و مفاهیم شعری آشنا شوند. کالج شعر تریبونی‌ست که علی‌عبدالرضایی از طریق آن، تئوری‌های ادبی خود را به بهترین بیان در اختیار عموم قرار می‌دهد؛ تا آن‌ها که عشق ادبیات دارند، بیشتر بدانند. او گاهی سخنرانی‌هایی برای کالجی‌ها ترتیب می‌دهد که «پاشنه‌ی آشیلِ نظریه‌پردازیِ باختین» یکی از آن‌هاست و در این بخش از مجله به صورت مکتوب ارائه شده است. او همچنین درس‌گفتارهایی را به صورت خصوصی برای ادمین‌های کالجی ارائه می‌دهد و در پایان پرسش‌هایی در کالج مطرح می‌شود که از دل پاسخ‌های صوتیِ عبدالرضایی مطالب تئوریک و اساسی پیاده شده و به متن بدل می‌شوند. «پدیدارشناسی» و «فلسفه بازی»، نمونه‌ای از این مطالب هستند که در این بخش نظریات ادبیاتی- عملیاتی آمده‌اند.

پاشنه‌ی آشیلِ نظریه‌پردازیِ باختین

با توجه به اهمیت «میخاییل باختین» در نظریه‌پردازی ادبی، تصمیم گرفتم که بر نظریات او، به‌خصوص فکرهای اواخر عمرش، بیشتر متمرکز شوم و نقاط ضعف و قوت‌شان را مفصل واکاوی کنم. از همین رو برای این‌که درک بهتری از باختین داشته باشیم با توجه به توالی زمانی طرح بحث‌هایش، به او خواهم پرداخت.

باختین سال ۱۸۹۶ در روسیه به دنیا آمد و از همان دوران در پی یادگیری زبان‌های خارجی بود؛ همچنین تا قبل از سی سالگی شیفته‌ی سنتِ فلسفی آلمان و متأثر از پدیدارشناسیِ هوسرلی بود. بعد از آن دوران، حدود سی و سه سال داشت که به روش‌شناسی و جامعه‌شناسی پرداخت و نظریه‌ی « گفتگوگرایی» را قبل از چهل سالگی ارائه داد. پنج سال بعد به سراغ کرونوتوپ (زمان_مکان) رفت و بحثی نسبتن کلی و پراکنده در این زمینه ارائه داد که این بحث را در مجله‌ی چهارم « فایل شعر» با توجه به نظریات «هنری برگسون» به تفصیل و با مثال توضیح داده‌ام.

همچنین باختین درباره‌ی شناخت روان انسانی، کارناوال، گروتسک و چندزبانی نیز نوشته است که خیلی از نئومارکسیست‌ها، ساختارگراها، پساساختارگراها و حتا سمیولوژیست‌ها از این بحث‌ها تأثیر گرفتند؛ مثلن اگر نظریه‌ی «گفت‌وگوگرایی» را باختین مطرح نمی‌کرد، محال بود ژولیا کریستوا نظریه‌ی «بینامتنیت» را ارائه بدهد. (جهت اطلاعات بیشتر در این زمینه به مجله‌ی یکم فایل شعر مراجعه شود). خلاصه این‌که باختین درحالی که سال ۱۹۷۵ از دنیا می‌رود، یکی از تأثیرگذارترین نظریه پردازهای قرن بیستم به شمار می‌آید و بسیاری از فیلسوف‌ها از او تأثیر گرفته‌اند.

تقریبن هیچ‌کس قبل از باختین، مثل او به منِ دیگر (آن‌دیگری) توجهی نداشت؛ باختین معتقد بود که روان آدمی از سه مؤلفه‌ی «من برای خودم» ، « من برای دیگری» و « دیگری برای خودم» تشکیل شده است که البته برای مؤلفه‌ی «من برای دیگری » ارزش ویژه‌ای قائل بود، زیرا این اصل را سازنده‌ی هویتِ هر کس می‌دانست؛ یعنی معتقد بود هر شناختی که از خودمان داریم محصول نگاه و برداشت‌های دیگران است و اساسن با توجه به همین رویکرد، بعدها به نظریه‌ی گفتگوگرایی و پلی فونی پرداخت. باختین حتا در قسمتی از نظریه‌ی کارناوال که در آن به آثار «رابله» می‌پردازد، هویت افرادی را که در کارناوال شرکت می‌کنند وابسته به جمع می‌داند و هیچ‌کس را نسبت به دیگری برتر نمی‌داند؛ درواقع او با همین برابرسازی است که به سازمان‌های اقتصادی و سیاسیِ مسلط حمله می‌کند؛ یعنی رابله را که چند قرن قبل از او می‌نوشت، احضار و طعن بازخوانی می‌کند تا علیه «دیکتاتوری موجود در شوروی سابق» قد علم کرده باشد و این در حالی‌ست که رابله دو رمانش را علیه «حکومت فئودالی فرانسه» نوشته بود.

گرچه « خنده‌ی آزادی یا آزادیِ خنده» نکته‌ی بارز یک کارناوال است؛ اما کارناوال تنها برای مسخره کردن نیست که برگزار می‌شود بلکه آدم‌ها در آن ایفای نقش می‌کنند تا خودشان هم مسخره شوند؛ یعنی هر کس که در کارناوال

شرکت می‌کند، هم بازیگر است و هم تماشاچی؛ درواقع در کارناوال، کهنه تخریب می‌شود تا از نو ساخته شود.

مردم در قرون وسطا و دوره‌ی حکومت کلیسا، در روزهای خاصی اجازه داشتند که از قانون سرپیچی کنند. در این روزها دیگر کسی مجبور نبود که از آیین کلیسا و نظم مذهبی پیروی کند. کشیش‌ها و حکومت کلیسا نیز با برپایی این کارناوال‌ها موافق بودند، زیرا تصور می‌کردند که از این طریق مردم عقده و انزجارشان را از حکومت تخلیه می‌کنند؛ درست مثل کاری که امروزه گردانندگان حکومت اسلامی، وقت انتخابات در ایران انجام می‌دهند.

در روزهای انتخابات، کاندیداها از آزادی می‌گویند و سیاست‌های حکومت را نقد می‌کنند. طنزپردازها دست به کار می‌شوند و مهران مدیری به دولت تیکه می‌اندازد، حجم سریال‌های «طنز سیاسی» زیاد می‌شود و اداره‌ی سانسور راحت‌تر به کتاب‌ها مجوز می‌دهد؛ انگار در این مدت همه‌ی رجال حکومتی نقاب می‌گذارند و هیچکدام خودشان نیستند، درحالی که مردم نقاب‌شان را برمی‌دارند و تازه خودشان می‌شوند. کارناوال‌های انتخاباتی ایران، بیش‌تر منشی سوبژکتیو دارند؛ یعنی نقاب و نمایه‌ها در این کارناوال‌ها مشهود نیست اما تغییر گاردها معلوم است و همین باعث تزریق هیجان و امید کاذب به مردم می‌شود.

مردم با تشکیل و راه‌اندازی کارناوال‌های خیابانی، حکومت را به سخره می‌گیرند؛ اما متأسفانه در این کارناوال‌ها هیچ‌کس همزمان تماشاچی و بازیگر نیست، بازیگرها خودشان را نمی‌بینند و تماشاچی‌ها نیز بازی نمی‌کنند؛ مردم انتقاد می‌کنند اما باز پای صندوق‌ها می‌روند و رأی می‌دهند، حکومتی‌ها نیز انتقادها را می‌شنوند اما باز به کارشان ادامه می‌دهند.

درواقع این سیکل خراب است، نامش کارناوال خیابانی‌ست اما در آن خبری از اهداف کارناوالی نیست. درکارناوال‌های واقعی اویی در کار نیست؛ فقیر و غنی یا حاکم و محکوم، هر دو در این کارناوال‌ها به یک نسبت شرکت می‌کنند؛ یعنی همه یک نفرند و هیچ انتقادی فقط متوجه حکومت نیست، بلکه بلاهتِ آن محکوم یا فرد فرودست نیز در کارناوال زیر سؤال می‌رود. چندصدایی و دموکراسی در یک کارناوال واقعی، اجرایی نصف و نیمه ندارد؛ درواقع ما در کارناوال‌های انتخاباتی ایران خنده و شادی نداریم، در عوض تا دل‌تان بخواهد گروتسک داریم: بی شک کسی که این حجم از بلاهت را تماشا می‌کند، باید از این هجمه‌ی بلاهت مردمی وحشت کند. در یک کارناوال واقعی هر چیز مقدسی، بدل به معمولی می‌شود و مرگ در آن معنایی جز تولد ندارد. درحالی که در کارناوال‌های انتخاباتی ایران فرهنگ مرگ دوباره تأیید می‌شود، چون مردم باز رأی می‌دهند و این‌گونه به نیروگاه حکومت سوخت می‌رسانند؛ یعنی این بازی‌ها در انتخابات ایران اتفاق می‌افتد تا فقط حکومت به مردم بخندد و هیچ سهمی از این شادی به مردم نمی‌رسد زیرا حکومت تغییری در ساز و کارش ایجاد نمی‌کند.

باختین در تحلیل خنده‌ی کارناوالی نشان می‌دهد که چطور مردم به خودشان می‌خندند و از خودشان انتقاد می‌کنند. خنده‌ی کارناوالی با عوامل فرهنگ مسلط درمی‌افتد، با سرمایه‌داری مخالفت می‌کند و زمختی و جدیت فرهنگ مسلط و مذهبی را با تمسخر و لوده‌بازی زیر سؤال می‌برد؛ درواقع سنت را رد می‌کند و آینده را به گذشته ترجیح می‌دهد، آینده‌ای که در آن جز تغییر و انقلاب دائمی هیچ چیز ارزش غائی ندارد؛ در کارناوال چیزی جز تقواستیزیِ مذهبی اتفاق نمی‌افتد و ریاکاری و ریاضت دینی از بین می‌رود، در متن کارناوالی، بدن جای کلمه قرار می‌گیرد و ما در آن نمایش و اکران انسان را داریم. بلاهت در کارناوال لخت می‌شود تا همه خودشان را خوب ببینند، زندگی و مرگ این‌همان می‌شوند و معاد معنای خودش را از دست می‌دهد.

دیگر کسی نیست که با قضاوتش آدم‌ها را به دو دسته‌ی بهشتی و جهنمی تقسیم کند. احضار چندصدایی و برابری در کارناوال باعث می‌شود که دیگر بالایی و پایینی وجود نداشته باشد. خنده در متن کارناوالی حضور واقعی دارد و صدای قاه‌قاه در آن، تنها برای اکران شادی نیست. خیلی از افراد فقط وقتی که حس کنند از دیگری برترند شاد

می‌شـــونـد، درحالی که خنده‌ی کارناوالی در برابری اتفاق می‌افتـد و کســی در متن کـارنـاوالی از « آن‌دیگری» برتر نیست. «هابز» احساسی را که وقت خندیدن به کسی دست می‌دهـد جلال نـاگهـانی می‌نـامـد که من البته با این گزاره مخالفم! اساسن شادی در کارناوال بر اغلب کمدی‌ها سیطره دارد: چرا که در کمدی باید یکی یا چیزی تحقیر شـــود تا بقیـه بخنـدنـد اما در خنده‌ی کارناوالی همه به خودشــان می‌خندند زیرا همزمان، هم بازیگرند و هم تماشاگر! درواقع در کـارنـاوال واقعی، جـان‌های آزادی که تحت ســلطه و سـیطره‌اند برای رها شدن از بند، با تمسخر و دلقک‌بازی از سلطه‌گر انتقام می‌گیرند. باختین معتقد است که نرخ کمدی در عصـر مدرن نازل است و در کارناوال، شادی و خنده از حاشـیه وارد متن می‌شود تا به سلطه‌گر دهن‌کجی شود. در کـارنـاوال عـدم قطعیـت وجود دارد؛ یعنی همان‌قدر که به فرهنگ مسـلط دهن‌کجی می‌کنیم خودمان را نیز به سـخره می‌گیریم و این اتفـاقی‌ســت که در کارناوال‌های انتخاباتی ایران نمی‌افتـد. ماســک در انواع بازی‌ها، چهره‌ها را پنهان می‌کند: اما در کارناوال، ماهیتِ واقعی افراد را فاش می‌کند. «روسـو» ماسک را پوششی دروغین و ریاکارانه می‌داند، اما باختین معتقد است که ماسک در کارناوال، آدم‌ها را همسان می‌کند؛ یعنی کسی که به‌طور علنی ماسک می‌گذارد، ریاکار نیسـت. درواقع در زندگی عادی، همه ماسک دارند اما این ماسـک را کتمان می‌کنند، درحالی که در کارناوال، افراد داد می‌زنند که ماسک دارند.

«ژولیا کریستوا» برخلاف «ژان ژاک روسو»، گذاشتن ماسک در کـارناوال را باعث گمنامی و رســیدن به هویت جمعی می‌داند. منطق تحلیلی باختین نیز بر اساس همین گمنامی و برابریِ صـداها شکل می‌گیرد و معتقد است که تنها در این صورت، اثر به «دموکراسی متنی» می‌رسد. درواقع باختین با طرح کارناوالیســم در آثار «رابله»، بیشـتر به گفت‌وگوگرایی توجه داشـته اسـت وگرنه چندصــدایی پیش‌تر هم وجود داشـت؛ مثلن شـاهنامه چندصــدایی اسـت اما گفت‌وگوگرا نیسـت، زیرا تمامی صداها دارای یک وزن هستند و صدای راوی برتر از همـه اســت. درواقع در گفـت‌وگوگرایی، چندصدایی اتفاق می‌افتد اما هر متن چندصدا گفت‌وگوگرا نیســـت. بـه قول «ســـاموئـل»، گفـت‌وگوگرایی نوعی از چندصـدائی‌ست که در آن همه‌ی صداها یکسان توزیع می شود؛ یعنی بدون این‌که صدایی بر صدای دیگر مسلط باشد همه‌ی صـداها در متن وجود دارند. صـرف این‌که در متنی، چند صدا وجود داشته باشد آن متن را گفت‌وگوگرا نمی‌کند بلکه باید حضور همه‌ی صداها از شانس یکسانی برخوردار باشــد. این‌گونه اســت که باختین متن را به بافت، ســاخت، مؤلف و حتا نویســندگانی که قبل از آن می‌نوشــتند مربوط می‌داند و معتقد اسـت که همیشه متن بعدی با متن قبلی در حـال گفت‌وگوســـت، اما این گفت‌وگوها را مختص رمان می‌داند و با توجه به درک کلاســیک خود، یک شـــعر را گفت‌وگوگرا نمی‌داند که درباره نادرستی این ایده که پاشنه آشیل نظریات باختین است مفصل توضیح خواهم داد.

مؤلف در گفت‌وگوگرایی مدام آن‌دیگری را مطرح می‌کند و همیشـه در حال آن‌دیگری شـدن است؛ یعنی خودش را در دیگری پیـدا و تعریف می‌کنـد تا گفت‌وگوگرایی در مقابل خودگویی قرار گیرد.

باختین بر اساس ایده‌ی گفت‌وگوگرایی، متون ادبی را به دو دسـته تقسـیم می‌کند؛ متونی که وجه تک گوییشـان غلبه دارد و متونی که وجه چندصــدایی و چندزبانی‌شــان غالب اسـت. او با این تقسیم بندی، اشتباه بزرگی مرتکب می‌شود چرا که در ادامه، نثر را چندگو و شـعر را تک‌گو می‌شمارد؛ یعنی معتقد است که پیچیدگی در شعر بین کلمات و جهان اتفـاق می‌افتد اما پیچیدگی در نثر میان کلمات و اداکنندگان آن روی می‌دهد که این نظریه فقط درباره‌ی شعرهای کوتاه و تک‌زبانی مصـداق دارد؛ انگار باختین از شـعرهای بلند یا منظومه‌های شـعری که اساسن چندصدایی و چند زبانی‌اند درکی نداشت.

مثلن اگر به شـــعر زیر دقت کنید متوجه می‌شـــوید که چرا باختین اشــتباه می‌کرد و چگونه یک شــعر می‌تواند قابلیت گفت‌وگوگرایی داشته باشد.

پُل

من عاشق پلی هستم   که عاشقِ دریاست
به سنگفرش کهنه‌اش لم می‌دهم
و شعر می‌خوانم
    شبی چند بار
انگار در رودخانه   که زیر پایش افتاده‌ست   آینه دارد
به چندین زبان که من گریه می‌کنم   التفاتی ندارد
پسرک   شعرهای خوبی می‌گفت
خیال می‌کرد که عاشق دریا شده‌ام
من!   گرچه دیوانه را اشتباهی رفت
من!   فقط می‌خواستم
حتی به اندازه‌ی چند لنگه دست   کسی نشنود
    که تخته سنگی از دلم کَنده‌ست
من!   من عاشق او شده بودم
که از یک جای این شب‌ها
چنان زمین را از روی خودش پرتاب کرد
که از هر جای این روزها
جنازه‌ی باد کرده‌اش را   مثل رودخانه زیر پایم یافتند
و می‌گفتند   که دیوانه   چه عاشقِ دریا بود
من!   من عاشق او شده بودم

اگر توجه کرده باشید، تا سطر ششم این شعر، پسرک با توجه به فرم و ویژگی‌های خاص خود، درحال حرف زدن و گلایه کردن است. اما در ادامه جایگاهِ راوی عوض می‌شود و شعر با زبان و از زاویه دیدِ پل روایت می‌شود؛ یعنی فضای این شعر حاصل گفت‌وگو بین پل و پسرک است که این مهم، به مخاطب کمک می‌کند از دو زاویه‌ی دید، وارد متن شود (جهت درک تکنیکال از این شعر، به مجله‌ی چهارم فایل شعر رجوع شود.)

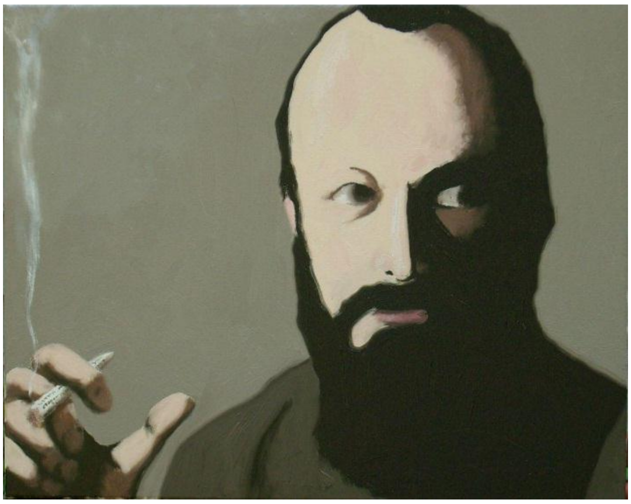
درواقع من با طرح این بحث‌ها، می‌خواهم اشتباهات باختین را گوشزد کنم. همان‌طور که شرح دادم او شعر را تک‌گو می‌دانست درحالی که شعرهای بلند، می‌توانند چندصدایی و گفت‌وگوگرا باشند و یا نمایشنامه را ذیل رمان قرار می‌داد و معتقد بود استعداد یک نمایشنامه از لحاظ اجرای گفت‌وگوگرایی کمتر از رمان است. البته اهمیت باختین را نمی‌توان نادیده گرفت؛ مثلن او برخلاف اکثر نظریه‌پردازها علاوه بر پیشنهادات تکنیکال، برای درون و مفهوم آثار نیز پیشنهاد دارد و یا ایده‌ی اجرای کارناوالی او آن‌قدر عمیق بود که حتا دامنه‌ی آن را به شیوه‌ی نقد کردن هم مربوط کرد و به سراغ بررسی نقدهای اوسگالدو رفت چرا که نقدهای او را تک‌گو و تک‌زبانی می‌دانست.

حالا با طرح این تمهید بلند می‌خواهم به پاشنه‌ی آشیل نظریه‌پردازی باختین بپردازم. متأسفانه اکثر افرادی که با ادبیات سر و کار دارند به تئوری‌های ادبی نگاه غایی و قطعی دارند. اما به نظر من در خوانش هر تئوری و نظرگاه شاید تنها چند درصد آن مفید باشد و بقیه باید دور ریخته شود. البته در ادبیات فارسی مترجم‌هایی که سواد ادبی و درک تجربی ندارند دچار بدفهمی هستند و همین باعث می شود که بعضی از تئوری‌ها را غلط ترجمه کنند و یادگیری را دشوار می‌سازند. هدف من از طرح چنین بحثی این است که پاشنه‌ی آشیل غول‌های نظریه‌پرداز را که بسیار تأثیرگذار بوده‌اند نشان دهم و مشخص کنم کدام قسمت از نظریات‌شان علمی نبوده یا با تجربه‌های ادبی همخوان نیست. هدف دیگر کالج شعر از طرح این بحث‌ها این است که نشان دهیم در نویسش اثر ادبی، لزومی به رعایت تمام اصول یک تئوری ادبی نیست. مثلن معمولن استفاده از صفت در شعر را رویکردی کلاسیک و ضد خلاقیت می شماریم اما ممکن است که یک شاعر با پرداختی خودویژه، از صفت‌های بسیاری در شعرش استفاده کند و اثر قدرتمندی ارائه دهد. منظورم این است که استثناء همیشه وجود دارد زیرا هدف اصلی هنر تولید لذت است و همه چیز باید به سود زیبایی تمام شود. درواقع ادبیات هم مثل سایر علوم نوعی دانش به شمار می‌آید و ما ناگزیر به دانستن تئوری‌ها و بوطیقای ادبی هستیم اما نه به طور قانونمند و پذیرش تمام و کمال آن به عنوان یک غایت!

من به شخصه از نظریات میخاییل باختین بسیار یاد گرفتم؛ به عنوان مثال، بحث او راجع به اجرای کارناوالی و برخوردش با متن‌های چندصداییِ داستایوفسکی پر از

نکات منحصر به فرد است؛ درواقع او در این نظریه شرح می‌دهد که هر شخصیّت داستانی چگونه صداهای سایر کاراکترها را می‌شنود و ناگزیر است که شخصیّت دیگری را شکل بدهد؛ یعنی نشان می‌دهد که در روندِ دیالوگ‌ها چه استحاله‌ای اتفاق می‌افتد و چگونه گزاره‌ها در ارتباط با یکدیگرند. یا در جایی دیگر می‌گوید درست است که کارناوال وابسته به جمع است اما آن‌هایی که در کارناوال شرکت می‌کنند فقط یک ازدحام را به وجود نمی‌آورند بلکه در کارناوال، مردم به مثابه‌ی کل مشاهده می‌شوند و تمام افراد مثل ارکستراسیون در این کل با هم برابرند؛ درواقع او به هماهنگی این تمایزها باور دارد.

باختین در ادامه بحثی دارد با عنوان «گفت‌وگوگرایی در داستان» که آن را در مقابل تک‌گویی در شعر به‌کار می‌برد؛ یعنی باختین معتقد است که در شعر با یک نوع صدا طرف هستیم و تنها در رمان و داستان، پلی فونی (چند صدایی) می‌تواند وجود داشته باشد که این عقیده محصول درک کلاسیک او از شعر است. معمولن اغلب نظریه‌پردازان مثل باختین نسبت به ادبیات، نگاهی فرمول‌محور دارند و برخوردی تجربی و تخصصی با متن ندارند و برای ژانرها دیوار قائل‌اند. در همین بحثِ گفت‌وگوگرایی نیز آن‌جایی که می‌گوید: «هر کسی که در هر زمانی چیزی می‌گوید همیشه در پاسخ به چیزی‌ست که قبلن گفته شده و انتظارِ چیزی را می‌کشد که بعدها گفته خواهد شد»به خوبی نشان می‌دهد که هیچ‌کس در خلاء حرف نمی‌زند. حتا این گزاره را می توانم به گزاره‌ی خود ربط دهم: «شعری نوشته نمی‌شود مگر این‌که شعرهای دیگری پاک شود» یعنی در این پاک‌شدن نوعی احیا اتفاق می‌افتد و شعر قبلی دوباره زنده می‌شود؛ درواقع هر ایده ای از فکرهای گذشته نشأت می‌گیرد کمااینکه این



بحث من هم پاسخی‌ست به بحثی که باختین مطرح کرد. حتا خود باختین هم نظریه‌اش را با توجه به نظریات قبلی مطرح کرد و منتظر چنین پاسخ‌هایی از جانب ما و سایر متفکران بود. اما باختین به دلیل عدم اشراف بر ماهیت شعر دچار اشتباهات تئوریک و علمی شده است که متاسفانه در ادبیات امروز از این خطاها به شدت تقلید می‌شود. به‌نظرم اساسن این‌که اثری را شعر بدانیم و دیگری را نه، رویکردی کاملن کلاسیک و قرون وسطائی‌ست. در ادبیات بعد از نیمه‌ی دومِ قرن بیستم، این سدها و مرزها شکسته شد. در ادبیات ایران نیز من در کتاب «شینما» مرز بین متن‌ها را دژانره کردم؛ در این کتاب، انواع و اقسام ژانرها مثل عکس، داستان، شعر، میکروفیلمنامه، میکروداستان، نمایشنامه، کاریکاتور و ... وجود دارد که بی هیچ مانعی کنار هم قرار گرفته‌اند و نوعی مالتی‌مدیا به دست داده اند.

پس برای این‌که کمی شفاف تر به اشتباهات باختین بپردازم، سعی می‌کنم به کنش مرکزگرا و مرکزگریز زبان در شعرهایی اشاره کنم که از ساختارهای متمرکز و نامتمرکز پیروی می‌کنند. نوع مواجهه با زبان در شعرهایی که ساختار متمرکز دارند در مقایسه با شعرهای دارای ساختار نامتمرکز، کاملن متفاوت است. زبان در شعرهای متمرکز، رجعت به مرکز دارد اما در شعرهای نامتمرکز، گریز از مرکز می‌کند. برای همین، درک و تأویل آثاری که ساختار متمرکز دارند، بسیار آسان‌تر از کارهایی‌ست که از ساختاری نامتمرکز تبعیت می‌کنند. در اولی، ما یک موتیف مقید و چند موتیف آزاد داریم که همه حول آن موتیف مقید که همان مرکز معنایی اثر است، می‌چرخند اما در اثری که ساختارش نامتمرکز است، بیش از یک موتیف مقید وجود دارد و برخی از موتیف‌های آزاد حول موتیف مقید اول و برخی دیگر دور موتیف مقید بعدی می گردند. به

عنوان مثال، وقتی می‌خواهید شعری کوتاه درباره‌ی زیباییِ معشوق‌تان بنویسید، پیرامون آن از تصاویری استفاده می‌کنید که به این زیبایی مربوط باشد. به قول شاعری«ننویس که باران بارید، بباران!

یعنی اگر می‌خواهید گریه‌ی دختری را به بارش باران ربط بدهید، باید فضایش را بسازید تا به شعر برسید. اما اگر موتیف مقیدِ شعرتان متضاد داشته باشد، نحوه‌ی استفاده از موتیف‌های آزاد تغییر می‌کند. به عنوان مثال وقتی از زشتی می‌نویسید، در تقابل با آن زیبایی را هم وارد اثر می‌کنید تا دیالوگی بین این دو موتیف مقید در ذهن مخاطب خلاق اتفاق بیفتد؛ یعنی تصاویری از زشتی و زیبایی ارائه می‌دهید تا ذهن مخاطب را بدل به مرکز سوم کنید و شعرتان از دوآلیزمِ نوشتاری دور شود. در نتیجه، هدف اصلی ساختارهای نامتمرکز، گریز از دوآلیزم و اجرای دموکراسیِ متنی‌ست. در واقع در ساختارهای نامتمرکز، ما چند مرکز شعری داریم که اگر خواننده‌ای تمرکز بر هر دسته از موتیف‌های آزاد آن داشته باشد، به یک موتیف مقید نزدیک و از دیگری دور می‌شود، یعنی زبان درساختارهای نامتمرکز همزمان هم رجعت به مرکز دارد و هم مرکزگریز است. معمولن در اثری که از ساختار متمرکز برخوردار است گفت‌وگویی درنمی‌گیرد و این‌گونه آثار از منطق زبانی یکپارچه‌ای تبعیت می‌کنند. اساسن تمام آثار تک زبانی رجعت به مرکز دارند در نتیجه از فرم یکه‌ای پیروی می‌کنند که متأثر از همان موتیف مقید است. تک گویی در این نوع آثار بیداد می‌کند و در آن معمولن با دیکتاتوری زبان معیار طرفیم. اما شعرهایی که ساختار نامتمرکز دارند گفت‌وگومحورند و معمولن چند صدایی هستند و در آن هر صدا معرف زبان و موتیف و فرم خاص خودش است؛ یعنی ما در آثاری که ساختاری نامتمرکز دارند با چند زبان طرفیم، به همین دلیل چنین آثاری چندتأویلی‌اند و در آن‌ها تکثر و چندمعنایی اتفاق می‌افتد و همین مهم، متن را غیر قابل مهار می‌کند. می‌خواهم بگویم که چندزبانی، مرکزگریز و تک زبانی مرکزگراست. از همین رو متوجه می‌شویم که اساسن باختین درکی از شعرهایی که ساختار نامتمرکز دارند نداشت وگرنه می‌دانست که چنین شعرهایی بشدت گفتگوگرا هستند. .

باختین زبانِ شعری را به‌لحاظ تاریخی مرکزگرا و زبانِ رمان را مرکزگریز می‌داند و اعتقاد دارد زبان رمان، گفت و شنودی و چندزبانی‌ست و به معنای دقیق کلمه، عرصه‌ی مبارزه است تا گفته‌های تک‌معنا و تک‌گویانه‌ای را که مشخصه‌ی زبان رسمی و تمرکزیافته است، شکست دهد، غافل از این‌که شعر نیز قابلیت چندصدایی دارد. به عنوان مثال، همان‌طور که در مجله‌ی «فایل شعرچهارم» توضیح دادم، در شعر «جنگ جنگ تا پیروزی» شخصیت‌های متفاوتی را وارد متن کرده‌ام که هرکدام، فرم و صدای خودویژه‌ی خود را دارند. مثلن شخصیتی ارمنی در این شعر داریم که می‌گوید: « مان آرمانی هاستم! دختار نمی داهام ...» و یا فردی که آواز گیلکی می‌خواند: « بشو! بشو! می ناله چی کنی تو» و هم‌چنین در ادامه، لاتی که با زبان لمپنی و لوگو حرف می‌زند، یا آن بسیجی که در فرمت غزل و مثنوی خطابه دارد، در این شعر افکار خامنه‌ای و خمینی هم در فرمت شطح به بیان درمی‌آید؛ یعنی هر صدا اندیشه، موضوع و تمِ اجراییِ منحصر به فرد خود را دارد. درواقع در این شعر چندین موتیف مقید (غربت، جنگ،عشق، بیماری روانی و ...) داریم که هر کدام به‌طور موازی و برابر با توجه به شخصیت‌های شعر حرکت می‌کنند. باختین گرچه به‌دنبال یافتن جایگزینی برای رویکرد خشک فرمالیستی یا ساختارگراست، اما به دلیل درک آن زمانی و کلاسیک از شعر، مرتکب اشتباهی تاریخی می‌شود. او هرگز فکر نمی‌کرد که بتوان شعری نوشت که چندفرمی، چندزبانی و چندصدایی باشد. باختین تأکید می‌کند که شعر اساسن ضدگفتگو و تک‌گوست و معتقد بود به همین دلیل است که ساختارگراها بیشتر به بررسی و تحلیل شعر می‌پردازند و توجه چندانی به رمان ندارند. او غافل از سلطنت طولانی و عمر دراز شعر بود و انگار کمی زود مرد، کاش زنده می‌ماند و می‌دید که در اواخر قرن بیستم، بسیاری از ساختارگراها به بررسی متون

داستانی و رمان نیز پرداختند. باختین معتقد بود که هر واژه‌ی شعری صرفن موضوع و زبان یکه و خودویژه‌اش را مؤکد می‌کند و هرگز درکی از شعرهایی که ساختاری نامتمرکز دارند، نداشت و همین اشتباه کوچکی نیست. او می‌گفت کلماتی که در شعر به کار می‌روند، به خود زبان اشاره دارند و هرگز سایر زبان‌های درون‌فرهنگی را مؤکد نمی‌کنند و این نیز به دلیل درک کلاسیکش از شعر روسی است. انگار باختین به جز شعر کلاسیک و شعرهای انتزاعی، چیزی نخوانده بود که زبان شعری را خودگویانه و صلب می‌پنداشت و کارکرد واژه در شعر را در رابطه‌ی میان واژه و مرجع خلاصه می‌کرد؛ او معتقد بود که کلمات شعری فاقد بُعد تاریخی‌اند؛ ای کاش یکی شاهنامه فردوسی را برایش می‌خواند.

باختین طرح گفت‌وگو در متن ادبی را باعث تولید دموکراسی متنی می‌دانست و بیشتر به متن‌های گفت‌وشنودی می‌پرداخت و معتقد بود که جملات یا گفته‌ها در پاسخ یا واکنش به امری ادا می‌شوند و غافل بود نفس طرح گفتگو در متن، ربطی به اجرای دموکراسی متنی ندارد که اگر این بود، بسیاری از شعرهای کلاسیکِ «گفتم گفتی» فارسی از جمله این غزل حافظ چندصدایی‌اند.

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سر آید　گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید

گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز　گفتا ز خوب رویان این کار کمتر آید

گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم　گفتا که شب‌رو است او، از راه دیگر آید

گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد　گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید

گفتم خوشا هوایی کز باد صبح خیزد　گفتا خنک نسیمی کز کوی دلبر آید

گفتم که نوش لعلت ما را به آرزو کشت　گفتا تو بندگی کن کو بنده پرور آید

گفتم دل رحیمت کی عزم صلح دارد　گفتا مگوی با کس تا وقت آن درآید

گفتم زمان عشرت دیدی که چون سر آمد　گفتا خموش حافظ کاین غصه هم سر آید

درواقع در سرتاسر این غزل با «گفتم گفتی» طرف هستیم. آیا این شعر را می‌توان پلی فونیک دانست!؟ خیر، چون توصیف و حالاتِ مختلفِ صداها به اجرا درنیامده است و تنها در ظاهرِ کار با چندصدایی مواجه هستیم. چه بسا حافظ در آینه با خودش حرف می‌زد و این شعر را می‌نوشت. اساسن شعر تغزلیِ فارسی با معشوقی آسمانی سر و کار دارد که دروغی بیش نیست! البته در بعضی از شعرهای سعدی با معشوق زمینی طرف هستیم، به نحوی که می‌توانیم حتی چهره‌اش را تصور کنیم. خلاصه این‌که در گفتار روزمره، کلمات با توجه به داده‌های شنونده که محصول شناخت او از اشیاء و حالات احساسی مرتبط با آن‌هاست، درک می‌شوند و این داده‌ها در مواجهه با متن نیز کارکردی فعال دارند، پس چرا باختین می‌گوید که تاریخ‌مندی و جبرّیت اجتماعی موجود در مفاهیم گفت‌وشنودی زبان با سبک شعری بیگانه است و در عوض نثر را به شعر ترجیح می‌دهد و معتقد است که نویسنده در نثر، همواره با زبان خود و زبان‌های بیگانه سازگار می‌شود و «زبان چندگونه» به‌کار می‌برد تا همیشه وارد گفت‌وگو با خوانندگان شود؟ آیا چنین گفت‌وگویی تاکنون در هیچ شعری اتفاق نیفتاده است؟

محمد مروج

روان‌شناسان گشتالتی بر این باورند که در «کل» خاصیتی وجود دارد که در «تک تکِ» اجزای آن وجود ندارد. اگر شعر را به‌عنوان یک «هیئت کلی» در نظر بگیریم و «تخیل»، «زبان»، «معنا» و «ساختار» را اجزای آن به‌حساب آوریم، چه خاصیتی در شعر به‌مثابه‌ی یک هیئت کلی، همچون معمایی ناگشودنی نهفته است که در اجزای آن وجود ندارد؟

علاوه بر آن برای کشف و دریافت یک شعر آیا ضرورت دارد مخاطب، شعر را به اجزای آن تجزیه کند یا باید در پی کشف آن خاصیت کلی باشد که در مجموع اجزای آن وجود ندارد؟

علی عبدالرضایی

«گشتالت» واژه‌ای آلمانی‌ست به معنای فرم، ساختار، سازمان و شکل و خلاصه از بار معناییِ خاصی برخوردار است. نظریه‌ی گشتالت را «ماکس وردایمر» (ایرانی‌ها به آن ورتایمر می‌گویند) مطرح کرده است. در ابتدا باید بدانیم که گشتالت درباره‌ی چه موضوعی بحث می‌کند؟ دغدغه‌ی اصلیِ پیروانِ نظریه‌ی گشتالت، دنیا را به‌عنوان «مجموعه کُل‌ها» یا ماهیت‌هایی کلی که وجود دارد تجربه می‌کنند و این کلی‌نگری یا پدیده‌ای را به‌مثابه‌ی یک کل دیدن باعث می‌شود که به مولفه‌های سازنده‌ی آن توجه نکنند. گاهی اوقات این نگاه را برعکس می‌کنند؛ آن‌قدر به جزء توجه می‌کنند که از آن کلیت دور می‌شوند، بر این اساس است که روان‌شناسانِ گشتالتی سوژه‌های‌شان را موردِ تحلیل ساختاری قرار می‌دهند. پیش‌تر در مباحثِ ساختارهای کلی‌نگر (ماکروسکوپیک) و یا ساختارهای جزئی، درباره‌ی انواع ساخت‌ها بحث کردیم و ارجاعات می‌دهم به شماره‌های قبلی مجله فایل شعر.

در قسمتی از پرسش اشاره شده که «اگر شعر را به‌عنوان یک «هیئت کلی» در نظر بگیریم و «تخیل»، «زبان»، «معنا» و «ساختار» را اجزای آن به‌حساب آوریم، چه خاصیتی در شعر به‌مثابه‌ی یک هیئت کلی، همچون معمایی ناگشودنی نهفته است که در اجزای آن وجود ندارد؟» نمی‌توانید شعر را تنها به «تکنیک، تخیل، معنا و ساختار» تقسیم و محدود کنید؛ از شاعر مهمی که حالا اسمش در خاطرم نیست، نقل است که «۹۹ درصدِ یک شعر تخیل است، ۹۹ درصد زبان، ۹۹ درصد معنا، ۹۹ درصد فرم، ۹۹ درصد دریافت، ۹۹ درصد شهود، ۹۹ درصد نیتِ مؤلف و...». یعنی شعر به‌مثابه‌ی یک متن غایی (ناب) که هرگز نمی‌توانیم به آن برسیم، مدِ نظر است. در نتیجه آن چیزی که از شعر راز می‌سازد، خودِ شعر است. باید طوری خلاق نوشت که از شعر در نهایت منشوری بماند که از هر وجهی به آن نگاه کنید، داد بزنند که با چیز کاملی طرف هستید؛ که این وجود ندارد، چون شعر در زبان اتفاق می‌افتد و زبان اساسن نمی‌تواند ناب و کامل باشد چون ساخته‌ی دستِ انسان است. زبان نوشتاری یعنی زبانی که با سی و دو حرف در صفحه تعریف می‌شود همیشه وقت نویسش از شعر عقب می‌ماند، یعنی شعری که در نهایت نوشته می‌شود آن نیست که می‌خواستی بنویسی و نقصان زبان باعث می‌شود فاصله‌ی بین نیت مولف و شعر، هرگز پر نشود. مثلن اگر بخواهی شلاق خوردنِ کسی را در شعر به بیان دربیاوری، با زبان سروکار داری و نمی‌توانی صدای آن ضجه‌ها را با حروف دربیاوری. می‌توانی با زبان فضای شکنجه را توصیف و تصویر کنی اما صدای ضجه‌ها با هیچ حرفی این‌همانی ندارد؟ فردوسی صدای برخوردِ شمشیرها را با استفاده از حرف هم صدا و «چ»های پشت سر هم در می‌آورد، شاملو و خیلی‌های دیگر هم از این تکنیک در شعرشان بسیار استفاده کرده‌اند. این‌ها ولی همه در سطح اتفاق می‌افتند و هرگز به آن ماهیت و ضجه‌ای که در عمل وجود دارد، نمی‌رسند و این یک برخوردِ جزئی با شعر است.

و اما ساختار! تنها در آثاری که از ساختار جعبه‌چینی برخوردارند، مثل رمانی که از چندین میکروداستان تشکیل شده و این میکروداستان‌ها همه به هم شباهت دارند،

می‌توانید در هر جزء، کُل را به خوانش و تماشا بنشینید. البته تنها شاید یک درصد از آثارِ هنری از ساختار جعبه‌چینی پیروی کنند. در بقیه‌ی ساختارها ممکن است هیچ ارتباطی بین جزء و کل نباشد. مثلن یکی از ترانه‌های جواد یساری را در نظر بگیرید؛ در آن ترانه از ویولُن، تنبک، صدای خواننده و... استفاده شده است، هر کدام از این موارد نقشی را در ترانه‌ی اجرایی توسطِ یساری ایفا می‌کنند، اگر بخواهید تک تکِ این سازها را به‌صورتِ تکی گوش کنید، با یک جزء طرف هستید. آیا این جزء همیشه شما را به ملودیِ مورد نظر می‌رساند؟ یا یک ارکستر را در نظر بگیرید؛ هرگز نمی‌توان به ارکستر توجه کرد، سازهای زیادی در آن با هم همراهی دارند. در این ارکستر یک نفر ویولن می‌زند، یکی در حال نواختن پیانوست، گروهی مشغولِ نواختنِ ویولن‌سل، بقیه هم هر کدام در حال نواختنِ سازِ به‌خصوصی هستند، اگر به هر کدام‌شان توجه کنید صدایی خاص را می‌شنوید که ممکن است ربطی به ملودی اصلی نداشته باشد. تمرکز و اشراف بر ماهیتِ کلی ارکستر و شنیدن تمام صداهایی که این ارکستراسیون به‌دست می‌دهد، تقریبن غیرممکن است و اگر هم به آن توجه کنیم، دیگر جزءها را نخواهیم شنید، پس این ضعف همیشه وجود دارد. اما در شعر، ناگزیر از جزئی‌نگری هستیم؛ باید به تخیل و تم و ساخت و هارمونی و تمامِ مولفه‌های شعری بپردازیم و چنانچه یکی‌شان در اثر غایب باشد حتمن مولفه‌های دیگری جای خالی آن را پر کرده‌اند، مانند یک ساختمان است؛ اگر بخواهید ساختمانی را شناسایی کنید؛ در ابتدا باید بدانید که «نوعِ چینش، مصالح (آجر یا بلوک)، روکارِ آن (گچ یا سیمان) چگونه‌ست، کاغذ دیواری دارد یا نه؟ و... این جزئیات شناسنامه‌ی آن ساختمان را به دست می‌دهند. ممکن است کاغذ دیواریِ استفاده شده در این بنا، از لحاظ زیبایی‌شناختی ربطی به آن نداشته باشد، یعنی بنا، از چینشی کلاسیک برخوردار باشد اما طرحی که در کاغذ دیواری استفاده شده بسیار مدرن یا پست‌مدرن باشد و همین باعث شود که ساختمان از شخصیتِ دیگری برخوردار شود. در مواجهه با اثر هنری، ما ناگزیر از بررسی هستیم، باید تک‌تکِ این‌ها را به‌طور جزئی نگاه کنیم تا به آن کلیت برسیم، حتا اگر آن کلیت نادسترس باشد. پاسخ به قسمت بعدیِ پرسش (چه خاصیتی در شعر به‌مثابه‌ی یک هیئت کلی، همچون معمایی ناگشودنی نهفته است که در اجزای آن وجود ندارد؟): خودِ شعر است؛ در بحث پیشین کالج شعر، نامِ ناشعر را برای این کیفیت انتخاب کردم، زیرا که ناشعر دست نیافتنی‌ست، ناشعر است که هرگز نوشته نمی‌شود، این ناشعر چیست؟ شعری‌ست که مدام قصد دارید بنویسیدش اما هرگز موفق نمی‌شوید؛ هر شاعر مهمی در تمام عمرش دنبالش دویده اما هرگز به آن نرسیده و سرانجام ناکام مرده. از حافظ مدام می‌خوانید، می‌خوانید و می‌خوانید، چون‌که شعری برای خواندن ندارد؛ یعنی حافظ هرگز موفق نشده که به ناشعر برسد اما زمانی‌که نامِ «حلاج» را می‌شنوید، اناالحق در ذهنِ شما تداعی می‌شود و به یاد آن می‌افتید. حلاج به آن سطر موعود و ناشعرش رسید. در اصل رازِ شعر در ناشعرِ نهفته در آن است.

خلاصه این‌که در شعر فقط می‌توانیم خودِ شعر را جست‌وجو کنیم، چون شعر تعریفِ مشخصی ندارد، درواقع همه‌چیز هست و هیچ‌چیز نیست.

هیچ چیز مثل تعریف شعر غیرممکن نیست. تمام شاعران ژنی در نهایت شهیدِ شعر شده‌اند و این شهادت همان راز شعر است، شعر خودش راز است.

حسین محمدی

آیا در ایران شاعر به واقع پست‌مدرنی هست؟ آیا رسیدن به لحنی جدید می‌تواند در شعر پست‌مدرن کارساز باشد؟ ضمنن آیا شعر می‌تواند چندفضایی باشد؟

علی عبدالرضایی

امروزه دیگر همه می‌دانیم که هر شعری با توجه به فرم و

بافتِ خود می‌تواند مهم و جدی تلقی شود، و البته عنصر تازگی‌ست که در شعر موکد می‌شود و تکرار هیچ تکنیکی باعث تولید تازگی نمی‌شود. درواقع هیچ شیوه و فرمولِ غایی‌ای وجود ندارد که تمامیِ آثار به سمت آن حرکت کنند. همان‌طور که در مجله‌ی فایل شعر، شماره چهارم و پنجم توضیح دادم، شعرِ چندصدایی (پلی‌فونیک) باورپذیر نمی‌شود مگر این‌که گرایش به چندفرمی داشته باشد و طبعن هر صدا، فرم و به دنبال آن، تم خاصِ خودش را داراست، پس شعر پلی‌فونی حاصل نمی‌شود مگر هم‌زمان پلی‌فرمی و پلی‌تمی هم باشد که از تلفیق این تم‌ها فضاهای متفاوتی در شعر تولید می‌شود؛ یعنی شعرِ چندصداییِ موفق متن بلندی‌ست که چندین فضای تازه را به دست داده باشد. البته این علاقه نباید باعث شود همه شعر بلند و چندفضایی بنویسند.

چه بسا امکان دارد که یک شعر در ۱۵ سطر نوشته شود و چندفضایی نباشد اما شعری مهم و خوش‌فرم محسوب شود. این روزها جامعه‌ی ادبیِ ایرانی پست‌مدرن بودن را نوعی ارزش می‌داند و این از نظر من لزومن به برتری اثر یا شاعر منجر نمی‌شود. به بعضی از شاعران ایرانی این صفت‌ها را می‌چسبانند در صورتی که به شدت کلاسیک یا نئوکلاسیک‌اند یا درک درستی از پست‌مدرنیسم ندارند. مثلن بعد از انتشار مجموعه شعر «پاریس در رنو»، به من لقب شاعر پست‌مدرن داده بودند درحالی‌که چندان درباره پست‌مدرنیسم نمی‌دانستم؛ آن زمان از شعر انگلیسی شناخت امروز را نداشتم و اساسن چون مثل بقیه نمی‌نوشتم کسانی چون بابک احمدی، شعرم را پست‌مدرن می‌دانستند. به عبارت دیگر، شیزوفرنیِ هنریِ موجود در « پاریس در رنو» محصول زندگی من در آن دوران بود و ربطی به مولفه‌های شعر پست‌مدرن نداشت. در آمریکا شاعری مثل « جان اشبری» را پست‌مدرن می‌شناسند درحالی‌که در شعرهایش خبری از مولفه‌هایی چون تکنیک فاصله‌گذاری که یکی از تکنیک‌های مرسوم آثار پست‌مدرن است، نیست. یا مثلن شاعران نسل بیت را با عنوان شاعران پست‌مدرن می‌شناسند که اگر شعر آلن گینزبرگ را منها کنیم، می بینیم که شعرهاشان زبان‌محور نیست و اتفاقن اغلب ساده و مینیمالیستی می‌نویسند. می‌خواهم بگویم پست‌مدرنیست بودن یا نبودن نباید ملاک باشد.

ضمنن در ایران، شاعر یا منتقدی را نمی‌شناسم که بر مؤلفه‌های شعر پست‌مدرن اشراف داشته باشد اما بسیارانی در وضعیت پست‌مدرن می‌نویسند و از ترکیبی سود می‌برند که خودشان هم قادر نیستند این‌ها را از هم تفکیک کنند؛ مثلن شاعری چون براهنی هم‌زمان کلاسیک و پست‌مدرن می‌نویسد و این اشراف و شناخت را ندارد که این‌ها را از هم تفکیک کند. اساسن فلسفه‌ی تاسیس کالج شعر مشخص کردن مرزها و تفکیک تجربی انواع تئوری‌های ادبی‌ست. تلاش ما بر این است که مؤلفه‌های ادبی به‌صورت تجربی آموزش داده شوند بلکه بحث‌ها ملموس و کاربردی باشد؛ مثلن منتقدان کالجی در دستگاه‌های مختلف اما مشخصی، با متن به صورت جزئی برخورد می‌کنند و رویکرد شاعران کالجی کاملن متفاوت از شاعران ایرانی‌ست؛ متاسفانه در ایران هنوز منتقد یا شاعری نداریم که تئوری‌های ادبی را درونی کرده باشد و از آن‌ها در آثارش استفاده کند. گذشته از شاعر پست مدرن، ما هنوز در ایران شاعری که واقعن مدرن باشد یعنی آثارش عقل مرکزی را موکد کرده باشد نداریم. مثلن همه احمد شاملو را شاعر مدرن می‌شناسند درحالی‌که نگاه شاملو به شدت کلاسیک و آرمان‌خواهانه است؛ شاعر مدرن کسی است که توانسته باشد تعقل را در شعرش موکد کرده باشد. کسی که عقل را عنصر مرکزی شعرش قرار داده باشد نمی‌تواند آرمان‌خواه باشد! تفکرات آرمان‌خواهانه به ادبیات شیعی و در نهایت مارکسیستی مربوط می‌شود. یدالله رویایی را هم شاعری مدرن می‌شناسند در صورتی که شعرهاش از لحاظ درون‌متنی کوچک‌ترین ارتباطی به مدرنیسم ندارد. بستر فکری او از لحاظ سوبجکتیو بسیار کلاسیک است؛ یعنی شعر رویایی پر از انباشتِ شعرهای کلاسیک فارسی است، به عبارت دیگر، کسی که ادبیات کلاسیک فارسی را خوب خوانده باشد رد آن را در اغلب شعرهای رویایی می‌تواند پیدا کند. اما تمامی این حرف‌ها دلیل بر این نیست که

رویایی شاعری قوی محسوب نمی‌شود یا شاملو شاعر مهمی نیست. منظور من فقدانِ بوطیقا در ادبیات فارسی و عدم علاقه‌ی شاعران به فراگیری پوئتیکاست.

ایوب احراری

شما بارها در صحبت‌های‌تان، گفته‌اید که همه‌چیز این دنیا، یک بازی‌ست. لطفن توضیح دهید تأسیس کالج شعر و گسترش آن، تا چه حد در راستای این طرز تفکر کلیدی شماست؟ آیا می‌توان چنین گفت که کالجیسم هم یک‌جور بازی دیگر در زندگی‌تان است؟

علی عبدالرضایی

ویتگنشتاین می‌گوید کلمه براساس نوع بازی‌ای که در متن دارد، معنا پیدا می‌کند. این یعنی هیچ بازیِ بدون معنایی وجود ندارد. طرح بازی باعث فراروی از قطعیت این زندگی و گذر از متافیزیک می‌شود. این‌جاست که گزاره‌ی اخلاقی «این را بکن آن را نه!» معنا می‌بازد. خوب و بد، خیر و شر یا خواست و نیت شیطانی با قبول این پیش‌فرض، مرزهای خود را از دست می‌دهد و دیگر اخلاق سنتی نمی‌تواند خود را به همه چیز و همه کس تحمیل کند. اساسن هر حقیقتی که در متنی طرح می‌شود، رابطه‌ی مستقیمی با نظر و پرسپکتیو بازیگر آن دارد، پس هر حقیقتی با توجه به نگاهی که به آن شده، معنی می‌یابد؛ مثلن معنای یک کلمه بسته به بازی زبانی‌اش در متن ادبی ساخته می‌شود. نیچه متاثر از این گزاره‌ی هراکلیتوس که می‌گوید: « زندگی، کودکی‌ست که در حال بازی‌ست و قطعات پازل را در آن جابه‌جا می‌کند»، معتقد است که این کودک همان «نیروی جهان‌ساز» است که در حین خانه‌بازی، گاهی دستش به قطعه‌ای از پازل یا بنایی که در حال ساختن آن است، خورده و ناخواسته تخریبش می‌کند؛ یعنی این عامل مخرب می‌تواند همان بلایای طبیعی مثل زلزله، سیل و یا سونامی باشد که طفل یا نیروی جهان‌ساز هرگز قصد خراب کردن آن‌را نداشته، بلکه فقط مشغول بازی خود بوده است.

نیچه با این تمهید، فلسفه‌ای علیه مفاهیم متافیزیکی تعریف می‌کند و در این میان نقش محوری را به «بازی» می‌دهد. اصلن به همین دلیل است که هراکلیتوس را ستایش می‌کند، چون هراکلیتوس معتقد بود که چیزی به اسم «وجود»، وجود ندارد؛ یعنی «بود» را پوچ و بیهوده می‌دانست و به امر «شدن» باور داشت که همیشه رابطه‌ی مستقیم با نوع بازی‌ای که انسان طرح می‌کند، دارد.

نیچه، این طرز تفکر را که می‌گویند «آدم باید این‌جور یا آن‌طور باشد»، احمقانه می‌داند و می‌گوید آدمی ناگزیر به انجام بازی خود است و فقط طی آن بازی‌ست که می‌تواند این یا آن باشد. جهان یک هیولای بی‌شروع و بی پایان است که هرگز نابود نمی‌شود بلکه فقط مدام تغییر ماهیت می‌دهد و این تغییرات هم تنها طی پروسه‌ی بازی‌ست که اتفاق می‌افتد. جهان، واحد نیست، چون به تناسب بازی‌هایی که با آن می‌شود، وجود دارد و در اصل، چندگانه است. اصلن بیش از این‌که ساختار منظمی داشته باشد و مقصدی را دنبال کند، کاملن بی هدف است، چون در نتیجه‌ی بازی اتفاق افتاده و همین که بازی عوض شود، شکل و شمایل آن نیز تغییر می‌کند.

ژیل دلوز در جایی برای تقابل با جبر، فکر کردن را به پرتاب تاس تشبیه می‌کند و تفکر را نه وابسته به جبر، بلکه بسته به اختیار می‌داند که از مجموع ضرورت و شانس تشکیل می‌شود و شانس هم جز در پروسه‌ی بازی اتفاق نمی‌افتد. احتمال پیشامدی که ممکن است در پرتاب یک تاس اتفاق بیفتد، در پروسه‌ی تفکر هم نقش تعیین کننده‌ای دارد. البته نباید در مواجهه با بازی، دوآلیستی برخورد کرد و پای جبر و اختیار را وسط کشید. دلوز می‌گوید در پرتاب اول تاس، دنبال شانس می‌گردی اما وقتی که به ترکیب شماره‌ها فکر می‌کنی، دنبال ضرورت هستی و دقیقن این‌جاست که مفهوم بازی از جبر و اختیار فراتر می‌رود. خیلی‌ها طرح بازی را رفتاری غیراخلاقی با جهان می‌دانند

در حالی که بازی، رفتاری فرااخلاقی با پدیده‌هاست. خیر و شر و هر دوآلیسمی در خود، قطعیتی دارد که با بازی جهان هم‌خوان نیست. بازی سبب می‌شود که از اخلاق سنتی به اخلاقی تازه برسیم، به نگاهی که زندگی‌ساز است نه مثل اخلاق کنونی که کارکردی ضد زندگی دارد. «این را نکن، گناه دارد و خدا تو را نمی‌بخشد» یعنی چه؟ شما که مدام ذکر «بسم الله الرحمن الرحیم» می‌کنی و تاکید داری که شغل اصلی خدا بخشندگی‌ست، پس چرا می‌خواهی که او را بی‌کار کنی؟ خدا خود در اول هر سوره‌ی قرآن تاکید می‌کند که هر جور دلت می‌خواهد، بازی کن. من هوای تو را دارم، پس تا می‌توانی لذت ببر، گناه کن تا ببخشمت اما مشتی ملا دارند خلاف خواست خدا عمل می‌کنند و کارشان شده پرهیز از گناه و ترویج پرهیزکاری و این‌ها همه یعنی بازی ممنوع! اساس بازی را قدرت شکل می‌دهد و به آن معنا می‌بخشد. برد و باخت، نمایه‌ای از کمیت قدرت هستند، پس بازی و قدرت را نمی‌توان از هم تفکیک کرد. بنابراین بیخود نیست که نیچه جهان را بازی و در عین حال اراده‌ی قدرت می‌داند؛ البته درک نیچه از این مفهوم، مبتنی بر «بی‌هدفی»ست؛ یعنی این‌که اراده‌ی قدرت خارج از خود هدفی را دنبال نمی‌کند.

حتا خوانش دریدا از نیچه بر اساس مفهوم بازی شکل می‌گیرد. دریدا از خواننده‌ی نیچه می‌خواهد که خودش را بی‌جهت وقف دریافت یک کلیت معنایی نکند و معتقد است در پروسه‌ی نیچه‌خوانی تنها چیزی که دستگیرش می‌شود، بازی نشانه‌هاست.

دریدا، نیچه را در مقابل هایدگر قرار می‌دهد و اعتقاد دارد که هایدگر در «متافیزیک حضور» گرفتار شده و نیچه فراتر از آن است، چون به دنبال حقیقت غایی نبوده و مفهوم بازی در سراسر فلسفه‌اش نقش محوری دارد. خود نیچه در فراسوی نیک و بد می‌گوید:

«فیلسوف حقیقی از نظر من، نافیلسوفانه و بی‌پروا زندگی می‌کند، اهل دیوانگی‌ست و مدام خطر می‌کند و در بازی‌های گوناگون بخت خود را می‌آزماید». این به چه معناست؟ اصلن دقیقن همین‌جاست که بازی و رفتار دیونیزوسی در فلسفه نیچه اهمیت پیدا می‌کند.

تمهید و تعریف من از بازی طولانی شد، اما همه‌ی این مطالب را آوردم تا به این اصل برسم که چیزی جز بازی وجود ندارد، البته بازی‌ای که من از آن یاد می‌کنم، با تعاریف مرسوم بسیار متفاوت است. مثلن برخی می‌گویند فلانی با من بازی کرده یعنی او را دست انداخته. من با تاسیس کالج قصد نداشتم کسی را دست بیندازم اما می‌خواستم خیلی‌ها را وارد یک بازی شعوری و شعری بکنم، بازی‌ای که ظاهرن از کالج آغاز شده اما از بدو تولدم وجود داشته و بعد از مرگم نیز ادامه خواهد داشت چون شعر و شعور همیشه بوده و هست و خواهد بود.

زهرا هاشمی

در مواجهه با یک شعر، چگونه گاردی باید داشته باشیم؟ آیا شرایطی که در آن نوشته شده یا زندگی مولف را در نظر بگیریم یا باید با شعر به مثابه‌ی یک پدیده برخورد کنیم؟

علی عبدالرضایی

برای این‌که بتوانم به سوال بالا پاسخ دهم اول باید پدیدارشناسی را درک کنیم؛ پدیدارشناسی رابطه تنگاتنگی با بحث‌های هوسرل دارد که شاعری مثل رویایی بسیار متاثر از تفکرات اوست. پدیدارشناسی در بحث‌های هوسرل یعنی دوری از متافیزیک و بررسی آن‌چه که وجود دارد. با این حساب در پاسخ به سوال مذکور باید بگویم آری! چراکه شعر اتفاق می‌افتد و خودش یک پدیده محسوب می‌شود و ما با آن مدام در مواجهه هستیم. شعر حتا می‌تواند وجه عینی داشته باشد و فضاهای متفاوتی در خودش خلق کند. اما این بحث، زمانی جالب‌تر می‌شود که

از خود بپرسیم: پدیدارشناسی با نقدهایی که معطوف به خواننده است (نقدهای خواننده محور) چه ارتباطی دارد؟

اساسن در نقد سه نوع گرایش داریم که اولی متن‌محور است؛ یعنی به مخاطب و مؤلف اهمیتی نمی‌دهیم و روی متن متمرکز می‌شویم. مانند ساختارگراها، ساختارشکن‌ها یا پساساختارگراها که متن‌اندیش هستند؛ یعنی بر اساس آن‌چه که در متن وجود دارد بحث می‌کنند. درواقع متن‌اندیش‌هایی مثل میشل فوکو، دریدا و بارت، به مرگ مؤلف معتقدند و به احیای متن اهمیت ویژه‌ای می‌دهند.

نقد مولف محور هم داریم که در آن، متنی که نوشته می‌شود ریشه در زندگی مؤلف دارد و بر اساس آن اثر را تاویل می‌کنند یعنی زمان و مکان و شرایطی که مولف در آن می‌زیسته اهمیت دارد.

برخی از منتقدها هم بیشتر به مخاطب اهمیت می‌دهند و بر اساس خواننده‌محوری می‌نویسند؛ متفکرانی مانند ژان پل سارتر و هوسرل معتقدند که بعد از مدتی متن ماهیت عینی پیدا می‌کند و اهمیت مؤلف از بین می‌رود و آن‌چه که باقی می‌ماند نگاه خواننده است. این‌ها اعتقادی به معنای متن ندارند بلکه به کلیدهایی در متن باور دارند که مخاطب با یافتنِ آن‌ها می‌تواند به معنا و مفهوم اثر پی ببرد.

اگر با توجه به بحث «خواننده محوری»، متنی را بخوانیم با کلیدهای معنایی در آن طرف می‌شویم؛ به عنوان مثال، سوژه‌ای که در متن طرح می‌شود با خاطره‌ای شخصی‌مان در ارتباط است؛ یعنی درک ما از متن، درک تجربی خودمان است، زیرا اساس پدیدارشناسی مبنی بر تجربه کردن است؛ درواقع از این بابت است که خواننده محوری برای پدیدارشناسان اهمیت دارد. همچنین نومدرنیست‌ها نیز بحث مشارکت مخاطب را مطرح می‌کنند و توسعه‌یِ متن توسط تجربیات شخصی هر مخاطب را مهم می‌دانند.

اما نحوه‌ی برخورد با نظریه‌ی خواننده محوری چگونه است؟ مؤلف به مثابه‌ی تولیدکننده از اثرش عبور می‌کند و میدان را به چاپ‌خانه‌ها و توزیع کننده و مخاطبانِ مصرف کننده می‌سپارد. درواقع تنها مخاطبان می‌توانند طول عمر آثار را مشخص کنند و به آن شخصیت بدهند. از طرفی دیگر، هایدگر مساله‌ی زبان را مطرح می‌کند. درواقع نقش زبان را در نگاه پدیدارشناسانه جست‌وجو می‌کند؛ او معتقد است زبان ماهیتی سیال دارد که در این سیالیت هر گروهِ خوانشی تأویل خاص خود را از متن می‌تواند داشته باشد؛ یعنی زبان در متنِ ادبی با توجه به امر بازی، حضور زنده‌ای دارد. البته هایدگر به تأویل مخاطب نیز اهمیت می‌دهد اما نه به اندازه‌ی فیلسوفانی مثل هوسرل.

در ادامه، گادامر متأثر از ویتگنشتاین و هایدگر بحث گفتار را مطرح می‌کند؛ گفتار، منش پارولی دارد و با اقلیت‌ها و تجربیات شخصی مخاطب در ارتباط است که در این‌صورت سهم مخاطب در مشارکت با متن بیشتر می‌شود و بحث خواننده‌محوری هیئت خودویژه‌ای به خود می‌گیرد. درواقع گادامر به هنر و تاریخ اهمیت زیادی می‌دهد و معتقد است که هرکس از طریق این دو می‌تواند به حقیقت مد نظر خود برسد. البته او هنر را غایی نمی‌داند و معتقد است که به تعداد مخاطب، جهان وجود دارد و دیگر خبری از خدای یکتا نیست.

تجربه ادبی‌م باعث شده که من به برآیندی از این سه گارد در نقد معتقد باشم؛ به عنوان مثال اگر در دهه‌ی هفتاد من عاشق دوست دخترم نمی‌شدم هرگز به حسیت «پاریس در رنو» نمی‌رسیدم، یا اگر از نقد و نظراتِ خوانندگان این مجموعه آگاه نمی‌شدم شعرهای بعدی‌م را نمی‌نوشتم، همچنین اگر بازی‌های زبانی ویژه‌ی «پاریس در رنو» به وجود نمی‌آمد این مجموعه شعر حالا مرده بود و دیگر به خوانش درنمی‌آمد؛ یعنی هم مؤلف اهمیت دارد، زیرا ریشه‌ی موتیفِ مقید به زندگی و نیت مؤلف وابسته است و هم خود متن مهم است، زیرا در متن با زبانی روبه‌رو هستیم که سیال است و هرکس برداشت متفاوتی از آن می‌تواند داشته باشد. همچنین خواننده خلاق نقش مهمی را در این زمینه ایفا می‌کند. ژان پل سارتر در کتاب «ادبیات چیست» شرح می‌دهد که چراییِ نویسشِ یک اثر به خواننده مربوط می‌شود؛ یعنی هستیِ نویسنده وابسته به هستیِ مخاطب است. همچنین در ادامه، بحث ادبیات متعهد را مطرح می‌کند! یعنی سارتر مانند مارکس شعر را اثری انتزاعی

می‌پندارد و بیشتر به قدرت نثر برای اهداف سیاسی اهمیت می‌دهد و به ادبیات نگاهی زیبایی‌شناسانه ندارد، غافل از این‌که اساس ادبیات، زیبایی است. درواقع مارکس و سارتر زبان را تنها وسیله‌ی ارتباط می‌دانند و برخلاف هایدگر به بُعدِ زندگی‌خواهِ زبان توجهی ندارند و آن را از جهان جدا می‌کنند. در صورتی که زبان مال جهان است و دیدمان انسان را مدام عوض می‌کند؛ به عبارت دیگر، ما از طریق زبان می‌توانیم جهان را مال خود کنیم.

خلاصه این‌که به نظر من نباید تئوری‌های ادبی را غایی فرض کرد بلکه باید آن‌ها را برای افزایش گاردهای ادبی خود فراگرفت و به جلو حرکت کرد، زیرا حقیقت، منشوری‌ست که از هر طرف نمای خودویژه‌ای دارد. از همین رو نمی‌توان گفت که مؤلف برتر است یا متن و یا مخاطب؛ پس بهتر است که اصالت هر سه را در نظر بگیریم و به کشف پدیده‌ها ادامه بدهیم.

عباس صادقی

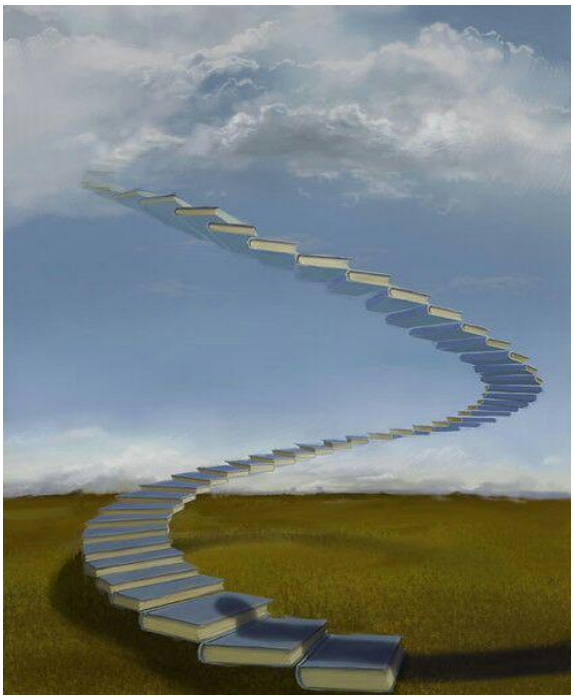
به نظر شما منتقد و شاعر از لحاظ جایگاه و هم‌ارز بودن، در یک سطح هستند؟ چون منتقدها در ایران همیشه زیرِ نام شاعران قرار دارند. به عبارت دیگر منتقد، ابزاری بوده برای مطرح شدن شاعر و بالا رفتن فروش کتاب‌های او و در نهایت، عاملی در دستان سرمایه‌داری. از طرفی با توجه به بوطیقایی که در کالج برای نقد ادبی و معناشناسی تعریف شده، منتقدین نقش مهم‌تری در ادبیات آوانگارد امروز پیدا کرده‌اند. آیا اصولن مقایسه‌ی این دو صحیح است؟ به‌راستی کدام یک مهم‌تر هستند؟

علی عبدالرضایی

عبدالحسین زرین‌کوب نقد را علم به حساب نمی‌آورد، بلکه آن را فنی می‌دانست که تنها به روش‌های برخورد با متن می‌پردازد. یعنی معتقد بود که یک منتقد بیشتر از تجربه و صنعت استفاده می‌کند نه تئوری‌های علمی. مثل یک قاضی که فقط قوانین را حفظ و حکم صادر می‌کند. این نگاه به نقد هنوز هم در ایران وجود دارد و کسی به خلق آن معتقد نیست. اگر هم کسانی هستند که به ارزش ادبی نقد واقف‌اند، تعدادشان بسیار کم است.

یک منتقد عملکردی شبیه پزشک دارد. آن‌جایی که از بیماری و دلایلش می‌نویسد، کاری علمی انجام می‌دهد و هنگامی که از مهارتش برای رفع و درمان مرض بهره می‌برد، با فن و صنعت مواجه است.

به نظر من منتقد در مواجهه با هر متنی دو کار می کند: آن‌جا که فاصله‌ی بین مخاطب و متن را از بین می‌برد و کنشی مخاطب‌ساز دارد، ما با وابستگی‌اش به متن طرفیم. اما وقتی به مولف پیشنهاد می‌دهد و کارش را بهینه می‌کند، بر خالق اثر برتری دارد. پس برخی مواقع، کار منتقد در ذیل مولف قرار می‌گیرد و جایی دیگر بر او ارجحیت دارد و این موارد همگی به نوع منتقد وابسته‌اند. اگر منظور شما از منتقد در این سؤال، ژورنالیست‌های ایرانی هستند که از ناشر پول می‌گیرند و کتابی را تبلیغ می‌کنند؛ کاری که متاسفانه الان در اغلب روزنامه‌ها رخ می‌دهد، این‌ها منتقد نیستند بلکه دلال و مزدور سرمایه‌داری‌اند.



شعر کالجی
۲

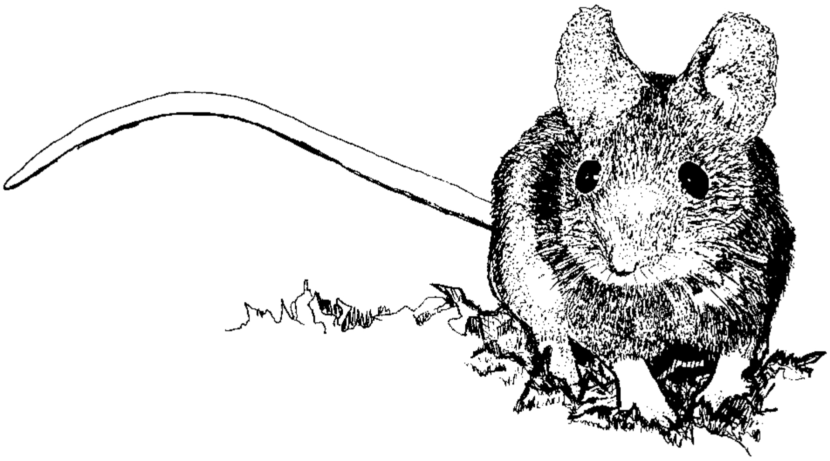
مالیخولیا

دوش که می‌گیرم
خورشید از سر و کولم با
لای عصب‌هام
ضرب در صفر که می‌شود
جوابگو هرگز
دورم می‌زند
در خیا لاتی شده است
و من
خالی که می‌شوم از صفر بدترم
نیم‌روزِ ته گرفته‌ای
با تلخی‌ام جمع
از انحنای باریکت اگر کم نمی‌شوم
دایره‌ای هستم
با هزار مرکز
و شعاعی
تا بی‌نهایت پرت
اگر موازی نمی‌کنم خط
بی‌چاره‌ام
گیج مگر می‌شود آدم؟
نمی‌شوم
تا کف کند دست‌هایی تماشاچی
تا تمام شود بازی
و خوابم تعبیر
حیف
برنزه نیستم

سمیه ابراهیمی

سیاهی

سیاه‌تر از بازار نمی‌شود
که نان به نرخ روز می‌خورد قرص‌هاش
تخته نمی‌شود این در
زنگش نمی‌زند ماری
تا مهره‌اش را ندزدند
همه تاریک‌اند
سیاه‌تر از مشق کودکی
حتا پدر گورخواب است
نان نمی‌دهد دیگر
و خواهری
پوست کلفت‌تر
بوی خون می‌دهد دست‌هاش
پوست که بیندازد
بخندد به ریش دنیا
مهره‌ای نمی‌سوزد
حتا تخته‌ای
که جفت کند تاس‌هاش
گرم نمی‌شود بازار این قرص‌ها
ما
نقشه‌ی اول سریال‌یم



که تولیدمان به مصرف نمی‌رسد
تاریخ‌مان اما
به انقضاء رسیده است
کانال هم که عوض کنیم
خیره می‌شویم
مثل برفی که آب نمی‌شود هرگز
مثل دنیا
که خواهرم نیست
و مغز را می‌جَود گریه‌هاش
این موش اگر چشم سفید نبود
دمی تکان می‌داد
و در راه فراری که نیست
گم که نه
فقط سیاه می‌شد

سمیه ابراهیمی

تقصیر

برای رسیدن به یک بله

باید که گم شوم لای این سینه‌ها بخزم که بشنوم نه

بله

بی‌رگ می‌شوم گاهی

حتا کم نمی‌کنم شرم

چرخ می‌زنم در دیروز

و خنده‌هایی که قرض می‌دادی

دیگر ندارد صرف

برای نرسیدن

جایی نیست

باید که انتهای نه

کمی صبر

شاید به تو فکر کنم بعد

بیرونِ این حرف‌ها راهی نیست

اما لازم است اتفاقی

بیفتد اتفاقی

در حوالیِ باشد

اگر نباشد

شوت می‌شوم از دنیا

نه

بله

من همیشه زندانیِ نه بودم

ایوب احراری

کراوات

هیچ کلمه‌ای
کفاف نمی‌دهد به دوری‌ت
جز آخ
که سرم را هر جاش می‌گذارم
نمی‌میرد

بی‌تو حتا بُغض
بغض می‌کند
و من که مرده‌ام
با دکمه‌های پیراهنت
که خوابش نمی‌برد دیگر
مثل کسی که ندیده‌ام هرگز
نمی‌دانم کجایی

ولم کرده جانِ صدات
که در خانه دیگر
صدام نکند کسی
تا مُرده باشد ملافه
زیر کجای این تخت
با کمبودهاش
که کم بود قبلن

و از روزی که رفته
چند سال مرده‌ام هر روز

با مثل لب‌هات
که برو شده حالا
تازه داماد گریه‌ام
آویزان از کراوات
و مرگ
گذشته از شاید..

بعد از تو احتمالم
که مُرده‌ام در حتمن

آمنه باجور

شراب کهنه

طعم کهنه‌ای دارد نه؟

این انگور

نوشیدنی‌ست

نوش!

این صدای تازه از کجا آمده؟

دوباره بتهوون سمفونی ساخته

یا که این‌جا کسی

صدای پایی دارد شنیدنی؟

او که نمی‌بیند

پیکی شراب

می‌روم بالا

که یادم برود

لبی که بوسیدن داشت

دیگر ندارد!

روی چهره‌ی خواب رفته‌ام

کسی دراز نکشید!

من از زخم کاری‌ترم

زخمی پسندیدنی

که درهای مختلف دارد

بسته!

آن‌که مست می‌رود به خواب

بر نمی‌آید از او جواب

این سؤال ابدی

عمری‌ست

بی‌جواب مانده!

از شما که پای این شعر

دردی نهفتنی دارید می‌پرسم

این شعر

قهر کسی را دیده

که خوش نمی‌نشیند بر چشم؟

سمفونیِ دیگری باید...

این قصه موسیقیِ ناشنیدنی می‌خواست

حالا پیکی که سر بالا...

زندگی

مرگی خندیدنی...

نوش!

ایمان رحمانی

زخم

عباس صادقی

زخمِ لای باز

خونی که توی دلم ریخته

می‌چرخد هی این گیج

وسطِ سرم تا   بمیرم

من نداشتی، نداشتی

ریختم وسط دایره

که تو باشم

سینه‌هات   بزرگ‌تر از ظریف

گرفته‌ام صورتم را لا!

پای من   وسطِ شعر تو

بخندم به تو، نیستی در چَتم

ابر می‌ریزد از گلو

حوالی گریه

تو باشی، مادر ماهی‌هام

وسط اقیانوسم، تو اما ابری

نباریدی هنوز

چرک کرده آفتاب

زخمی باز   لای آسمان...

مدادسالگی

ناشاد

مثل شادی شب از لختی

به دنیا نرسید روزش

قربانی این تناقض شد

در هفت سالگی هفتاد

هشت، هشتاد

در نه

پدر افتاد از دستش

نیمه‌کاره ماند مادر

و مداد حتا

پا نداشت دیگر

تا بکشد دستی

روی سرش   برادر

که افتاده دخترش

در هفت

هشت

نُه سالگی

افتاده و هی می‌برد دست

در پدر / مادر

و مدادسالگی‌اش

که فرو رفته در نقش

نقاشی

مصطفا صمدی

اتاق

مصطفا صمدی

آبستن نیست هیچ اتفاقی در من

که رخت برکنم

و بشویم دست

از خانه که به جانم افتاده

و آرام بگیرم دست سفر

تا خراب نشود سرم   تنهایی

که هم‌اتاقی من‌ست

روبه‌روی شعر

ردیف می‌کند شام

می‌پزد فیلم

تعارف می‌کند سیگار

و با آن‌که لب نمی‌زنم به مشروب

مثل مادر که به دارو   می‌خورم

می‌خورم که بیفتم به خواب

و قطاری که نمی‌برد مرا   ببرد

تا بشویم دست از خانه

از خراب

از هم‌اتاقی

که دست شسته از من

و بگیرم دست سفر

باخت

جای قایقی خالی‌ست در چشم‌هام

که اگر غرق شَوَد در من

یا بربخورد به عیسا

که جهان را رنج می‌خواست

بُرنمی‌خورَد آسمان

یا ابری که درست بالای سرم

دارد چنان می‌شاشد   به من

به تو

و حتا ابلیس

که چیزی جز سؤال نیست

پلیس اگر پُلی نزند

دنبال چه باشد جز دزد

که آن‌قدر فرار می‌کند

تا پلیس شود

شکارچی کار می‌کند در آسمان

و من که بی‌کارم

باید چه‌کار کنم

که این چه

دست بردارد از سرم؟

ما همه پروازیم

گرچه تنها برخی پرنده‌اند

درست مثل تنهایی

که چک‌چک آب است در کلیسا

و یا همین نقاش

که مرا کشیده بر صلیب

تا زمان بخوابد

مثل ساعتم روی مچ

من از اشک لذت می‌برم

_ تا می‌توانی ببار

اما اگر اقرار کنم

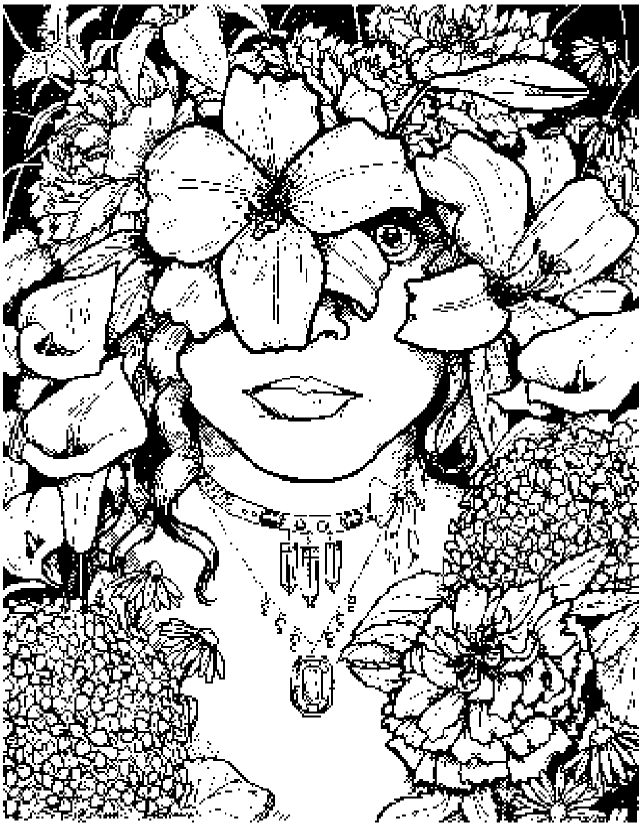
باز آیا می‌برم؟

پویان فرمانبر

جنگل

لم داده‌ام بر تخت
با جنگلی بر سر
که خواب ندارد شاخه‌هاش
شانه نمی‌شود این راه
که مثل پیچ چالوس
رسیده به
و سبقت گرفته از منی مثل او
که در دلش ماری
مادری
و حتا پله‌ای نیست
برای قراری که درکار نیست
من این‌جا
مثل شاخه‌ای که جوابش کرد پرنده
شکسته‌ام
و چون کودکی
بی‌تابی هل‌ام می‌دهد
تا بربخورم به مردی که دارد تاب می‌خورد تلوتلو
دلم تنگ‌تر از دختری‌ست
که حرص خون
خمیرش کرده
خمارم
کاش بیدارم کند خواب
و بگیرم جواب
از شانه‌ای
که در آینه نیست

فاطمه قهرمانی



استخر

پر از آبم

و گوش و دماغم ببخشید

هوش و حواسم پُر

کاش قورباغه‌ای باشی

و من پروانه‌ای

که روی تنت پیاده

تا فکر کرال نکنی

یا مثل کودکی

چشم‌های روی پستانم

دید بزنی

بعدش توی سوناخشک

داغم کنی تازه

پرتم کنی زیر دوش

فرار کنی مثل موش

و دمی در تله‌ام ببازی

بیا که تنهایی

چرکی‌ست روی تنم

و این صابون

که روی سرسره کم می‌کند

کافی نیست

هنوز آبم

مثل تیوپ دخترم

غم‌بادم

و برای نجات

غریق

بیا و بیکینی‌ام بِکَن

که ممکن نیست...

نه!

غلط کردم

لطفن نیا

خانه‌ی امنی شده این شعر

تو زلزله‌ای؟!

فاطمه قهرمانی

انزوای تا همیشه تحمیلی

مثلِ جمعه‌ی بی‌شنبه

که تعطیلِ تفاوت است

نه پسوندی   نه پسدردی

یک مطّلبیِ تنها

به رنگِ قرمز

در یکِ فروردینِ بی‌هزار وُ بی‌سیصد   ثبت
شده به تقویمی

که بسته‌ی قانونی

و تنها یک شصتِ بریده

که پنج‌بار تا گلویم...

تا نخستین نفسم خونی

در دهه‌ی چاقوها

گاهی بهار   قبل از شکوفه

با برف   می‌شود سرخ

و جان کندنِ اسفند

شبیه اسپند

تا اردیبهشت   چه می‌کُشَد فروردین

و فهمِ تقدیر   هر از بی‌گاهی

که دنیا می‌آید خاص

در بدوِ یک شاعر

پیش از سرودنش

آهای روزهای بی‌تفاوت

پیش از دار

به آواره‌گی هفتاد با دار و ندارتان

که خاص را چگونه خواسته

از جمعه‌ی گرفته تا حالا

آن خدای آی بی‌مادرش

علی‌رضا مطلبی

یائسگی

بعید نیست

باکره‌ای باشم

دمِ یائسگی داغ

مریمی مقدس

تا سینه در تنوری سرد

و لابه‌لای سفره‌ای

که دست برده در دل و روده‌ام تا مغز

پرده را کشیده باشم از بیخ

جوری که سرم سوت و مجدلیه

سرسام بگیرد از بی‌کسی

بیخود نیست

در حوالی‌ات اگر گاهی

دلم خواسته گاوی باشم

تا خماری کند چرا

چشم بسته پای گوش‌هات

که از چراگاه

چپ نمی‌شود دیگر

از عیسا بعید بود

بعید بود که عیسا

تنها خودش را کرده باشد چوپانی

در بوی قرمه سبزی مرا

چند روز و شب

چرانده باشی خوب است؟

زهرا هاشمی

عروس

اما بند نیامد

زهرا هاشمی

عروس شدم بر حسب اتفاق

پدر نبود

که زن بگیرد از آب

یا مادرم را

که گریه غرقش می‌کرد

عروسکی بود موجی

که درمی‌رفت با برادر

تا پشت هفت سالگی

و باد اگر وا نمی‌کرد پاهام

لیز نمی‌شد این لا / لایی

تا بپرد خواب از سر کوچه و لی لی

کل نمی‌کشید درد

تا بپیچد جیغ

لای موهام

که هرگز طناب نشد مادرم نجات

وقتی عروس شدم

پدر سوراخ

و مادرم اتفاقی بود

که افتاد

کارگاه شعر
۳

مقدمه

هر یکشنبه و پنجشنبه، رأس ساعت ۱۷، در سوپرگروه کالج شـعر، کارگاه شـعر برگزار می‌شود. گاهی علی عبدالرضایی در این جلسـات شـرکت می‌کند و به بررسـی و ادیت شعرهایی که در گروه پست می‌شود می‌پردازد. کارگاه شعر این شماره مجله فایل شعر اختصاص دارد به متن پیاده شده شـش فایل صـوتی علی عبدالرضایی که در آن به تحلیل و ویرایش شش شعر پرداخته است.

فاطمه قهرمانی

لم داده‌ام بر تخت
با جنگلی بر سر
که خواب ندارد شاخه‌هاش
شانه نمی‌شود این درد
که مثل پیچ چالوس
رسیده به
و سبقت گرفته از منی مثل او
که در دلش ماری
مادری
و حتی پله‌ای نیست
برای قراری که درکار نیست
من اینجا
مثل شاخه‌ای که جوابش کرد پرنده
شکسته‌ام
و چون کودکی
بی‌تابی هل‌ام می‌دهد
تا بربخورم به مردی که دارد تاب می‌خورد تلوتلو
دلم تنگ‌تر از دختری‌ست
که حرص خون
خمیرش کرده
خمارم
کاش بیدارم کند خواب
و بگیرم جواب
از شانه‌ای
که در آینه نیست

نقد شعر

شاعر سعی کرده در این شعر بین موهایش و مار و مادر و دیگر نشانه‌ها، رابطه برقرار کند. او بر تخت لم داده و موهایش را می‌بیند که مثل شاخه‌های درختان جنگلی شده و دردش این است که به حدی این موها پیچ و تاب خورده‌اند که شانه هم نمی‌شوند. او مارپیچ موهایش را مثل «پیچ چالوس می‌بیند.

رسیده به
و سبقت گرفته از منی مثل او
که در دلش ماری
مادری»

شاعر در سطر اول «رسیده به ...» از سپیدخوانی استفاده کرده یعنی قرار است به کجا برسم؟ در این‌جا حرکت زیگزاگی مار با پیچ و خم موهای راوی در ارتباط است و منظور، موهایی‌ست که مثل حرکت مار (مادر) در هم تنیده شده‌اند.

«و حتی پله‌ای نیست
برقراری که در کار نیست»

اگر به شکل میکروسکوپیک مو دقت کنیم، شبیه مارپیچ است و بنابراین شاعر آن‌ها را مثل یک راهروی مارپیچ می‌بیند که پیچ می‌خورد و بالا و پایین می‌رود، دقیقن مثل یک راه‌پله‌ای که به شکل یک دایره است و وسط آن ستونی قرار دارد.

«من این‌جا
مثل شاخه‌ای که جوابش کرده پرنده
شکسته‌ام»

در این‌جا منظور شاعر از شاخه‌ی تنها، چه شاخه‌ای‌ست؟ شاخه‌ای که پرنده‌ای رویش نمی‌نشیند؟! در اصل آن شاخه و پرنده نقش عاشق و معشوق را بازی می‌کنند که اتفاقن شکسته شده و پرنده امنیت ندارد که روی شاخه‌ی بی‌برگ و بار، بنشیند.

«بی‌تابی هل‌ام می‌دهد
تا بربخورم به مردی که دارد تاب می‌خورد تلو تلو»

از آن شـاخه‌ی شکننده، تابی آویزان است که از طرفی یک مرد و از طرف دیگر خود راوی در حال تاب خوردن هستند و در همین حین، به هم برخورد می‌کنند.

«دلم تنگ تر از دختری است
که حرص خون
خمیرش کرده»

از این سـطر چیز زیادی دسـتگیرمان نمی‌شـود مگر حس ملالی که تکرار پریود ماهیانه در زن‌ها ایجاد می‌کند.

«خمارم
کاش بیدارم کند خواب
و بگیرم جواب
از شانه‌ای
که در آینه نیست»

در این قسـمت، شـانه‌ای که شـاعر موهایش را با آن مرتب می‌کند، در نقش یک مرد چهار شـانه ظاهر می‌شود تا شاعر بتواند سـرش را روی آن گذاشـته و گریه کند. راوی شعر، یک زن اسـت چون همیشـه زن‌ها به دنبال یک شـانه برای تکیه دادن می‌گردند تا در نهایت، عشق‌شان را بیان کنند. در این شعر، شاعر از تمام واژه‌ها کار کشیده است و غیر از آن قسـمتی که می‌گوید: «حرص خون خمیرش کرده»، در بقیه قسمت‌ها ارتباط خوبی بین سطرهای شعر وجود دارد.

شـاعر قصد داشته روزمرگی و دل‌زدگی‌اش را نشان دهد و به نظر من این ملال و تنهایی و بی‌معشوق بودن در شعر او به خوبی اجرا شده است.

حـال باید ببینیم که آیا این شـعر می‌تواند خود بسـنده‌تر باشد؟

«لم داده‌ام بر تخت
با جنگلی بر سر
که خواب ندارد شاخه‌هاش
شانه نمی‌شود این درد»

در این قسـمت به نظر من درد عینی نیسـت و بهتر بود این‌گونه شعر را اجراکنیم:

شانه نمی‌شود این راه» یا «شانه نمی‌شود این جاده» که اولی بهتر است. همچنین هارمونی‌ای که در این شعر به کار رفته قابل توجه است.

مانند:

لم داده‌ام بر تخت- با جنگلی بر سـر- که خواب ندارد شاخه‌هاش

می‌بینیم که هیچ‌گونه حشوی به چشم نمی‌خورد و با وجود این‌که شعر درون‌مایه‌ی درخشانی ندارد، ولی شاعر در اجرا و درسـت نوشـتن، موفق عمل کرده اسـت. در سـطر «شانه نمی‌شـود این درد»، بـا رویکردی سـوبژکتیو طرفیم و بیان،عینی نیسـت. بهتر بود که شـاعر می‌نوشـت «شـانه نمی‌شود این راه» که در سطر بعد هم به پیچ چالوس، بیشتر می‌آید یعنی شـانه نشـدن موها و جاده‌ی چالوس و این راه که پیچیده شده بیشتر با یکدیگر مرتبط اند.

«و سبقت گرفته از منی مثل او
که در دلش ماری
و حتی پله‌ای نیست »

منظور شـاعر همان پسـری‌ست که قرار است با او برخورد کند. در اصـل بازی مار پله‌ای‌ست که فرد هی بالا می‌رود و نیش می‌خورد و به پایین می‌افتد و شـاعر از این موضـوع برای بیان رفتار عاشـقانه‌اش بهره می‌گیرد و در اصـل، فکر می‌کند که اوج می‌گیرد و بالا می‌رود ولی پشـت سـر خود، حصـاری می‌بیند که دوباره مار او را نیش زده و باز سقوط می‌کند.

«برای قراری که در کار نیست»

این قرار هر چه که هست دوباره تکرار می‌شود و در نهایت مقصود شاعر نرسیدن بوده است.

«من این‌جا
مثل شاخه‌ای که جوابش کرده پرنده»

در این قسمت، با یک جور بیان اروتیک دور و زیبا طرفیم. در این سـطر شـاخه‌ی تنها به مثابه‌ی کیری‌سـت که روی جنگل کوس می‌نشیند.

«شکسته‌ام
و چون کودکی

بی‌تابی هل‌ام می‌دهد
تا بربخورم به مردی که دارد تاب می‌خورد تلو تلو»

راوی آرزومندِ ارتباط با مردی ست مست و لایعقل، یعنی دنبال مردی ست که از قدرت دیونیزوسی بالا برخوردار باشد.

«دلم تنگ‌تر از دختری‌ست
که حرص خون
خمیرش کرده»

این عبارت زیبا نیست و با اینکه تقطیع قشنگی دارد، ولی کلن با این سطر موافق نیستم. باید سطری بنویسی که به مستی و لایعقلی بخورد و در عین حال، ساختار شعر را منسجم‌تر کند.

«کاش بیدارم کند خواب
و بگیرم جواب
از شانه‌ای
که در آیینه نیست»

این شعر با وجود اینکه تم درخشانی ندارد و حرف تازه ای نمی زند. اما از پس خودش بر آمده و شاعر ملال و حس تنهایی را به خوبی نشان داده است و با استفاده از ابژه‌هایی که در شعر طرح می‌کند، سینمایی متنی را به‌وجود می‌آورد. شعر انسجام خوبی دارد، از لحاظ هارمونی سکته ندارد و همه‌ی قسمت‌ها و سطرها به هم مربوط هستند و از سطرهای بیهوده خبری نیست. این تلاش بسیار مهمی است که شاعر را برای کارهای بهتر و شعرهای درخشان و ساختمند، آماده می‌سازد. ممکن است فاطمه قهرمانی در سرایش این شعر، تحت تأثیر شعری دیگر قرار گرفته باشد. در اصل او از یک خواننده‌ی سطحی تبدیل به یک خواننده‌ی حسی و شهودی (sensual) شده که بازی‌های متنی را حس و لمس کرده آن را بدل به شعر می‌کند .در واقع بعضی اوقات خوانش حسی باعث می‌شود بدون این‌که بفهمید، شعر در شما زندگی کرده و بدل به شعر دیگری شود. یعنی از قسمت خودآگاه مغز وارد ناخودآگاه شده و در آن‌جا، اتفاقاتی می‌افتد. مثلن ممکن است فاطمه حال و هوای شعر پیشخدمت را گرفته و با تغییرات فرمی، اثری جدید خلق کرده باشد و این در حالی‌ست که بین شعر او و شعر پیشخدمت، فقط یک «شاخه» مشترک است. یا شاید در این‌جا شاعر از سطر آخر شعر سانسور از کتاب مادرد تاثیر گرفته باشد: «برای گنجشک بی شاخه‌ای که جیک جیک هایش باد کرده‌ست در گلو.»

در اصل شاعر این قسمت را خوانده و به صورت ناخودآگاه تحت تأثیر قرار گرفته است. این حالت زمانی اتفاق می‌افتد که ذهن تبدیل به یک ذهن شعری شده باشد. این برخورد، خصلت فکر است. در آخر شعر سانسور، تصویر یک گنجشک بی شاخه آمده که فاطمه قهرمانی این سطر را درون شعرش تبدیل به شاخه‌ی بی پرنده کرده است. البته فاطمه بیشتر متأثر از شعر پیشخدمت است نه سانسور. در اصل حس، شاعر را به سمتی می‌برد که اثر خود را بدل به یک کار مستقل کند. شاعرانه‌ترین نوع تأثیر گرفتن، تأثیر خلاق از یک حس است که شما آن را فرافکنی کرده و بدل به شعر خود می‌کنید و در این کار، هیچ رد پایی از خود به جا نمی‌گذارید. این نگرش، مدرن‌ترین نوع تأثیر است. در این حالت نمی‌توان شاعر را سارق نامید بلکه به مثابه‌ی یک خواننده‌ی واقعی از شعر استفاده و آن جهان مصرفی را به یک اثر جدید بدل می‌کند. در این‌جا شاعر مصرف را بدل به خلاقیت کرده پس با این اوصاف ما مصرف خلاق هم داریم. این‌جا بحث مشارکت خلاق مخاطب اهمیت دارد و در این حالت است که شعرها دوباره نوشته می‌شوند و زندگی می‌کنند. در اصل این پروسه باعث می‌شود شاعر دیگر با شعر، تصنعی برخورد نکند. به عبارت دیگر با نوشتن هر شعری، شعرهای قبلی را پاک می کنید. این اتفاق چگونه می‌افتد؟ به این صورت که شاید شما از خواندن بعضی شعرها لذت ببرید، پس آن‌ها تبدیل به پیش‌متن‌های شما می‌شوند. پیش‌متن همان نقشی را دارد که ما در روابط بینامتنی آن را به وضوح می‌بینیم و بطور دقیق توضیح دادیم. در این شعر قهرمانی برخورد با روابط بینامتنی تبدیل به رابطه‌ی خلاق می‌شود و یک برخورد(sensual) شهوانی به وجود می‌آید و ما با یک حسیت(feeling) طرف هستیم.

علیرضا مطلبی

می بَرم   بُریده‌ام
ببُر و   ببَر   اگر دلی داری.
آن سوی مرزهای نداشته‌ام
خوابیده‌ای پهلویِ هوای نامردی
جغرافیایم تا کمر به باد رفته وُ
اقتدارِ کلامم   کم کَمَک به پای کُمک چنگ می‌زند
نگاهم ؛ چمن‌های باغچه‌ای که رویشـــان پارک می‌شـــوم
که بیایی
من   طلبکارِ هزار میلیارد درختی
از شهردارِ پنجِ پایتخت
که تمامِ درختانِ تهران
پارکِ کوچه‌هایش شده است.
حوالی من   پارکینگِ دوده‌ها
و آنجا   کوهساری که باد را گرفته
به دهانِ تو دم می‌دهد
تنهاییِ پیر   کنارم خوابیده وُ
میوه‌های نداشته‌ام تُرشیده‌ی نخورده شدن
هوای روزهای بی تو   مثل آبِ خوردن
که می‌گذرد از بطری‌ها،
بسته‌بندی شده   پخش می‌شود از محله‌ی تو
مثل آزادی که از غرب...
از غرب که باز می‌گردم
به میدانی می‌خورم
که وسطهایش   بازِ ندیدن بود   شبیه من.
میانِ درخت‌های بنزینی،
خواب‌هـای بـه اختیار می بینم   که باز
گشته‌ای وُ
می‌گذریم با اکسیژنِ دهانت
از جهنمی که آب می‌کند تهران را.
منِ پارک شـــده   بر گلویم   صـــدای
مُردن گذاشته‌ام   که بپّرم از تنهایی

من   بی‌شمالِ لبانت   بوشَهرِ بی‌هوا را بغل کرده‌ام.
حالای فروردین
که تهران به پاکی دهان توست،
به وطن باز   رسیده‌ام
وطن اما به من   باز   نرسید.
نه ازدحام آلودگی
نه شهردارِ شهرستانی   نه کوهسارِ مُختلس
نه گورستانِ درختان وُ
نه هوای سالمِ تنها بیست و چند کیلومتر آن طرف...
من اما هنوز   طلبکارِ هزار میلیارد زندگی
که دهان روزمرگی
از چهاردهمِ بی تو
تمامش را قورت خواهد داد.
هر سال نامت در پاییز
برگ‌ها را می کُشت وُ
صدایت   شهر را سیلاب.
از امسال   بهار
رنگِ سیاهِ سرمایه‌داری
حتی برای دوهفته   دیگر سبز نمی‌شود.
من   آواره‌ی غربت
از نگاهی که دیگر سلام نیست.
من   بیرونِ زندگی
برای همه   برای زیبایی که تویی
دست تکان می دهم
دستانِ من
برای بُریدن بود

نقد شعر

شعر آقای مطلبی خصیصه‌هایی دارد که باعث طرح بحث می‌شود، درواقع یک پیش‌شعر یا پیش‌متن است که اگر درست تشریح شود می‌تواند شاعر را به سمت یک شعر یا متن باز هدایت کند.

متن چیست؟

فرق بین متن (text) و اثر (work) چیست؟

متن و اثر چه خصیصه‌هایی دارند؟

خیلی ها وقتی در مورد متن صحبت می‌شود، فکر می کنند صرفن آثار مکتوب مدنظر است؛ اساسن هر سخن و اثر هنری اعم از نقاشی، سینما، موسیقی و... همگی متن هستند. زیرا در قلمرویی قرار گرفته‌اند که می توان در آن نشانه‌خوانی کرد؛ یعنی در هر اثری که ما در آن با نشانه‌ها سروکار داشته باشیم و بتوانیم رابطه ای بین آنها کشف کنیم و از طریق آن به داده‌هایی برسیم با یک متن روبرو هستیم. «پل ریکور» پس از بررسی نمادها، اسطوره‌ها، کابوس‌ها، خواب‌ها و رویاها و حتی احضار روانکاوی و روانشناسی به این نتیجه رسید: «معناهایی در متن وجود دارند که خود را نشان می‌دهند»، ریکور حتی در بررسی تاریخ هم، مطالب تاریخی را به عنوان یک طرح و متن درنظر گرفته و معتقد است با دوباره‌خوانی (re-reading) می‌توان به معانی و دریافت‌های تازه‌ای رسید.

چه خصیصه‌هایی در یک متن باعث می‌شود که با آن برخوردی خلاق داشته باشیم؟

اساسن متون به دو دسته‌ی «باز» و «بسته» تقسیم می‌شوند که در این زمینه می‌توان بحث تازه‌ای مطرح کرد، برای مثال در اینترنت یا مفاهیم کامپیوتری ما با برنامه‌نویسی طرفیم، برنامه‌هایی داریم که زیرمجموعه‌های متن بسته هستند و در نقطه‌ی مقابل نرم‌افزارهایی وجود دارند که متن باز محسوب می‌شوند.

زمانی که طراح می‌ترسد اثرش مورد سرقت قرار بگیرد در نرم‌افزاری که طراحی می‌کند به مخاطب خود کُد نداده و فقط اجازه‌ی استفاده از آن را به او می‌دهد؛ این مدل از برنامه‌های کامپیوتری متن‌های بسته محسوب می‌شوند که درواقع متن‌هایی غایی و تمام‌شده‌اند؛

مثلن سیستم عامل (ios) متعلق به شرکت (apple) است که متنی بسته محسوب می شود و در مقابل آن (android) یک متن باز است. نمونه‌ی دیگر، سایت ویکی‌پدیاست (wikipedia)، تمامی مقالات موجود در ویکی‌پدیا یک متن بازند زیرا مخاطب می‌تواند با وارد شدن به محیط سایت اطلاعات آن را تکمیل کرده و متن را به سمت غایی شدن ببرد. اما وقتی شخصی مقاله‌ای می‌نویسد و آن را در یک فایل پی‌دی‌اف (pdf) قرار داده و به اسم خود منتشر می‌کند با یک متن بسته طرف هستیم که متعلق به خود نویسنده است.

اما متن بسته چیست؟ متن بسته متن تمام‌شده است. مثل بسیاری از داستان‌های پلیسی و متن‌های تک‌معنا که موضوع خاصی را مطرح کرده و تمام می‌شوند و یا متن‌های تک‌زبانی که از یک منطق زبانی پیروی می‌کنند.

متن بسته برای مصرف شدن تولید می‌شود. ولی متن باز برای بازتولید، برای همین در مواجهه با یک متن باز که متنی چندتاویلی‌ست مخاطب برخوردی خلاق دارد یعنی آن را دوباره تولید کرده و به سمت ایده‌های خود می‌برد.

«لوتمان» شعر را یک متن باز می‌داند زیرا معتقد است شعر دارای بیانی استعاری‌ست، او در مورد متن و اثر می‌گوید: متن شامل همه‌چیز است اما اثر مجموعه‌ای از آثار هنری با بیانی استعاری‌ست و در این میان تنها شعر را یک متن باز می‌داند زیرا فکر می‌کند پیچیده‌ترین و کامل‌ترین بیان‌ها در شعر وجود دارند. او معتقد است در شعر، کلمات ارتباط خاصی با یکدیگر دارند و هر مخاطبی می‌تواند از این رابطه‌ها به دریافت و تاویل خاصی برسد و از این جهت او هر شعری را یک متن باز می‌داند، در حالی‌که این تعبیر نادرست است زیرا شعر هم می تواند متن بسته و یا باز باشد، شعرهای تک‌زبانی یا متن‌هایی که از دیکتاتوری راوی دانای کل تبعیت می کنند و تک تاویلی هستند متن بسته محسوب می شوند.

به عنوان مثال ما در مواجهه با داستان‌های «کافکا» با متنی باز طرفیم زیرا می‌توانیم تاویل های مختلفی خود از متن داشته باشیم، وقتی کتاب «مسخ» را می‌خوانید شخصیت «گره‌گور سامسا» می‌تواند استعاره یا نمادی از هزاران چیز باشد؛ اما وقتی یک داستان روتین از نویسنده‌ای مثل «ر.اعتمادی» می‌خوانید صرفن با یک داستان عاشقانه و اتفاقاتی که حول محور روابط دو نفر می‌افتد طرف هستید؛ «دنیل استیل» هم از زمره نویسندگانی‌ست که رمان‌هایش به نوعی متن بسته محسوب شده و قابلیت تاویل ندارند.

در متن باز به‌خصوص در شعری که متن باز باشد بین کلمات حتی ازنظر آوایی روابط چندگانه وجود دارد. بعضی با هم تشابه نحوی و حرکتی موازی دارند، این‌ها همه از یک نوع ساختار ارتباطی پیروی می‌کنند و این به ما بسیار کمک می‌کند تا به عنوان یک متن باز با برخی از شعرها برخورد کنیم.

در شعر آقای مطلبی به این می‌پردازم که چرا ما آن را یک متن باز می‌دانیم، متن بازی که قابلیت تاویل بالایی دارد و قصد دارم با شعر او به عنوان یک مخاطب خلاق برخورد کنم، نوع بیان افقی و تصویرپردازی‌های این شعر شباهت خاصی به شعرهای من دارد، منظورم این نیست که او قصد کپی کردن و یا تاثیرگرفتن داشته است، او شعر دهه‌ی هفتاد را خوانده و می‌داند که چگونه و از کجا باید حرکت کند اما ضعف‌هایی دارد؛ برای اینکه مطلبی بدل به خودش بشود باید ساختار متن باز را بشناسد.

ساختار متن باز چگونه ساختاری‌ست؟ ترجیع در متن باز چگونه اتفاق می‌افتد؟

برای مثال مطلبی در سطرهای اول می‌گوید:

«می‌بَرم بریده‌ام
بِبُر و ببَر اگر دلی داری»

او فکر می‌کند ترجیع این‌گونه است و شعر به این صورت به سمت ساختار می‌رود و در میانه‌ی راه، بیان یا بدنه‌ی متن را به جاهای دیگری وصل کرده و حرف‌های مختلفی می‌زند اما در سطر آخر برای اینکه نشان دهد به موتیف مقید وفادار مانده، شعر را این‌گونه به پایان می‌رساند:

«دستان من
برای بریدن بود»

درحالی‌که ما در میانه‌ی شعر هیچ ارتباطی بین «بریدن» و «بردن» نمی‌بینیم، به نظر من ایجاد ترجیع این‌چنینی مختص شعرهایی‌ست که ساختار متمرکز دارند. شما در متن باز ناگزیر از گوناگونی زبان هستید، باید تمهیداتی ایجاد کرده زبان و لحن‌های مختلف را در آن به‌کار ببرید، این‌دسته از شعرها نمی‌توانند تک‌گو، تک‌زبان و مونولوگ باشند.

چگونه به سمت چندزبانی و چندصدایی حرکت کنیم؟

وقتی شما متن را خوانده و موتیف‌ها را بررسی می‌کنید می‌بینید که شعر دارای ساختاری نامتمرکز است اما زبان و اجرا خصیصه‌های ساختار متمرکز و متن بسته را دارد؛ یعنی ما اینجا با یک دوآلیزم یا دوگونه‌نگری طرف هستیم. از لحاظ حوزه‌ی اجرا این شعر می‌تواند متن بسته باشد اما از لحاظ سمنتیک استراکچر و مفهومی یک متن باز است و این تناقض در نهایت باعث می‌شود که شعر شکست بخورد. این شعر چگونه می‌توانست اجرای موفقی داشته باشد؟ به نظر من تمام چیزهایی که باعث شده شعر به سمت تصنع برود باید از آن حذف شود، یعنی ترجیعی که بعدها به شعر اضافه کرده و گفته:

«می بَرم بریده‌ام/ بِبُر و ببَر اگر دلی داری» باید حذف شود، درواقع شروع شعر از اینجاست:

«آن‌سوی مرزهای ندانسته‌ام
خوابیده‌ای پهلوی هوای نامردی
جغرافیایم تا کمر به باد رفته و»

سطرهایت را با حرف اضافه تمام نکن، ادیت پیشنهادی برای این سطر:

«بر باد رفته جغرافی م تا کمر»

و اقتدار کلامم (ترکیبی توضیحی‌ست و زیبایی ندارد)

کم‌کَمَک به پای کُمک چنگ می‌زند»

سعی کرده‌ای با «کم‌کمک» و «کمک» به شکل صوری یک بازی زبانی ایجاد کنی که این بسیار رو و سطحی‌ست اما در عین‌حال قابل قبول است، ادیت پیشنهادی: «کم‌کمک به

پای کمک نمی‌رسد» (نرسیدن کمک و یا به پایش نرسیدن را تداعی می‌کند)

«نگاهم، چمن باغچه‌ای‌ست که رویشان پارک می‌شوم که بیایی» (راوی در پارکی نشسته و منتظر آمدن شخصی‌ست)

«چمن‌های باغچه‌ای که رویشان پارک می‌شوم» زیبایی ندارد و می‌تواند بهتر اجرا شود.

«من   طلبکار هزارمیلیارد درختی
از شهردار پنج پایتخت
که تمام درختان تهران
پارک کوچه‌هایش شده است»

اجرای بدی نیست اما پتانسیل بهتر شدن دارد.

«حوالی من پارکینگ دوده‌ها»

«پارکینگ دوده‌ها» بیانی استعاری و تصویری دارد انگار دود تهران در ترافیک پارک شده‌است.

«و آنجا کوهساری که باد را گرفته
به دهان تو دم می‌دهد»

شعر متنی‌ست که ناگزیر به داشتن هارمونی‌ست حتی شعر منثور هم هارمونی خاص خود را دارد، در نتیجه تو باید با شعر طوری رفتار کنی که هارمونیک‌تر باشد.

« به دهانت می‌دهد دم
تنهایی پیر کنارم خوابیده و»

دوباره یک حرف اضافه در آخر سطر آورده‌ای درحالی‌که می‌توانی آن را به راحتی در اول سطر بعدی بیاوری یا کلن حذفش کنی، چنین اشتباهاتی در شعرِ شاعران آماتور بسیار دیده می شود.

 باید این را در نظر داشته باشی که هر شعری علاوه بر درون،، صورت و شکل خاص خودش را دارد، متاسفانه شاملو به عنوان شروع کننده‌ی شعر آزاد در زبان فارسی این استتیک را در بسیاری از شعرهایش رعایت نکرده است، درحالی‌که صورت متن هم باید فرم داشته باشد مگر اینکه شما به خاطر ایجاد لحن، حرف اضافه را ته سطر بیاورید و این هم تازه در موارد خاص اتفاق می‌افتد.

«میوه‌های نداشته‌ام ترشیده‌ی نخورده شدن»

نباید با آوردن فعل ترکیبی اضافه، هارمونی سطر را به هم بریزی.

«هوای روزهای بی تو   مثل آبِ خوردن»

در ترکیب «آبِ خوردن» کسره را حذف کن، سعی کن کلمات حالت چندواژگانی داشته باشند، یعنی هم «آبِ خوردن» خوانده شود و هم «آب خوردن»، کسره در اینجا یک حالت دیکتاتوری دارد، طوری‌که شاعر مخاطب را وادار می‌کند که مطابق میل مولف شعر را بخواند.

«هوای روزهای بی تو   مثل آب خوردن
که می‌گذرد از بطری‌ها
بسته‌بندی شده پخش می‌شود از محله‌ی تو (ضمیر منفصل را به راحتی می‌توانی بدل به ضمیر متصل کنی)
مثل آزادی که از غرب
از غرب که باز می‌گردم
به میدانی می‌خورم» ادیت پیشنهادی: «برمی‌خورم به میدان»

چرا تمام فعل‌هایت ته سطر آمده؟ چرا زبان را به سمت شعریت نمی‌بری؟ شاعران ایرانی عادت کرده‌اند به راحت‌ترین شکل استتیکی با شعر برخورد کنند، مثلن در یک شعر ده سطری، بیست فعل به‌کار می‌برند در حالی‌که بسیاری از این فعل‌ها به راحتی می‌توانند حذف شوند؛ درست است که در شعر آزاد، وزن و قافیه کنار گذاشته شده اما نباید سلیقه را هم کنار گذاشت، هر شاعری سلیقه‌ی خاص خود را دارد، تو سعی داری در شعرت برخورد زبانی داشته باشی، پس زبان هم باید به آن سمت حرکت کند، در حالی‌که زبان تو دارای حشو بسیار است. حشو فقط استفاده از تصاویر بیهوده و توضیح اضافی نیست بلکه در اجرا هم حشو وجود دارد، یک حرف یا ضمیر اضافه نیز نوعی حشو است و کلاس شاعری تو را زیر سوال می‌برد، توصیه می‌کنم شعرهای کلاسیک را خوب بخوانی زیرا بیان و پرفورمنس در شعر امروز فارسی بسیار ضعیف بوده و عاری از فرهنگ زبانی‌ست و کلمات در آن تنها نشانه بیان هستند و کمتر شاعری دیده ام که درکی از اندام کلمه در سطر داشته باشد.

شـاعر باید اسـتایل، سـلیقه و رفتار خاصی داشته و پتانسیل خالی کلمه را بشـناسد، تو از توصیفات استعاری در شعرت استفاده می‌کنی و سعی بر این داری که با تصویر شعرت را به اکران بگذاری و این فرق بزرگ تو با خیلی از شـــاعران درپیتیِ معاصر است، پس باید سختگیر باشی.

«که وسـطهاش باز ندیدن بود شـبیه من» (میدانی که مثل تفکر شاعر باز و وسیع است)

بیان ضـعیف اسـت، شـاعر یعنی اجرای خوب شـعر، یعنی یک بیان پرتابی، بیانی که حتی اگر از لحاظ دسـتوری غلط بود ایجاد زیبایی کند.

«وسطهاش باز ندیدن بود»

اجرای خوبی نیست و به سمت زیبایی حرکت نمی‌کند.

«میان درخت‌های بنزینی»

صفت «بنزینی» کلاسیک است اما ترکیب خوبی ایجاد کرده است.

«خواب‌های به اختیار می‌بینم که باز گشته‌ای و
می‌گذریم با اکسیژن دهانت
از جهنمی که آب می‌کند تهران را»

مجموعه‌ی تصـویرپردازی شـعرت قابل قبول اسـت، سعی می‌کنی با عینیت سـروکار داشـته باشـی و شعر را به سمت نقاشـی ببری، از خیال به خوبی اسـتفاده می‌کنی ولی خیال تو بدل به تخیل نمی‌شـود؛ یعنی موتیف‌های آزاد تو باهم اتحاد ندارند تا بدل به یک تِمِ مشـخص بشـوند، تم همان چیزی‌ست که در سـرتاسـر شعرت پخش می‌شود و برای رسـیدن به این نظام، اول باید اسـتایل زبان‌های متنوع را بشـناسـی، شـعر تو پتانسـیل بالایی دارد اما در اجرا دچار مشـکل اسـت، از آنچه که در شـعر فارسـی امروز نوشـته می‌شـود دوری کن، شـاعر یعنی دانش، یعنی فردی که با شـعور سروکار دارد و این شعور باید در هر سمتی، چه در فکرسـازی و چه در اجرا نقش داشته باشد. تو باید زبان را بشـناسـی، با زبان زندگی کن، تو حتی در خدمت زبان هم نیسـتی و از آن به عنوان یک جسـد استفاده می‌کنی، با زبان گفت‌وگو کن، شفافش کن و به آن هیئت و منش بده، بگذار نفس بکشـد، مثل یک رقیب درمیدان مبارزه و یا مانند یک معشوقه روبه‌رویت بایستد، زبان بزرگ است.

آیا این حرف‌ها سـخت جلوه دادن شـعر اسـت؟ خیر، من نمی‌گویم شـعر را سـخت بگیر، می‌گویم خودت را جدی بگیر، مثل همه نباش، شاعر مثل همه نیست، شاعر ترانه‌سرا و غزل‌نویس نیسـت، شـاعر بر همه‌ی این‌هاسـت، او فاعلِ شـعور اسـت، در شـعر فارسی شاعر عظمت دارد پس باید سـخت گرفت، شـعر خوب از لحاظ ساختاری، تصویری و زبانی به تو پاسخ می‌دهد..

پس برای تثبیـت خودت بـاید سـخت بگیری یعنی کتاب اولی که از تو منتشر می‌شود باید آن‌قدر قوی باشد که تو با همان کتاب تثبیت شـوی، اتفاقی که برای من در کتاب‌هایی مثل «پاریس در رنو»، «جامعه»، «شـینما» و «فی‌البداهه» افتاد و در حال حاضر من همه‌چیز می‌نویسم تا به سمت شاعری بروم که فقط یک سـطر دارد اما تو باید به یک اثر و استایل ویژه‌ی خودت برسی.

عده‌ی زیادی فکر می‌کنند من ضـد شعر ایرانم. باید بگویم من در انگلیس هم ضـد شـعر انگلیس هستم، علیرغم اینکه شـاعران خاصـی اینجا هسـتند اما اغلب کنسـرواتیوند و آوانگارد نیسـتند، در نقطه‌ی مقابل شـعر امروز آمریکا و لهسـتان در جهت خوبی حرکت می‌کند، در ترکیه و آلمان هم شـاعران خوبی داریم، البته فضـای شـعری آمریکا قابل قیاس با بقیه نیسـت، آنها برخوردشـان با متن بازتر است و سعی بر حرکت به سمت متن‌های باز دارند.

البته شـاعری مثل «بوکوفسـکی» را (در ایران به شـدت مد شده‌است) هم در آمریکا داریم که از لحاظ حرفه ای، شاعر مهمی محسوب نمی‌شود، او فقط دنبال تم است، شعرهایش تیراژ بالایی دارد، در حوزه‌ی سـمنتیک کارهایی کرده اما از نظر اجرا و ارزش اسـتتیکی هرگز شـاعر و داسـتان‌نویس مطرحی محسـوب نمی‌شـود؛ بوکوفسکی صرفن یک شاعر مینی‌مالیسـت اسـت و درباره‌ی این جنبش و فلسـفه‌ی مینی‌مالیسم و ارزش آن پیش تر مفصل بحث کردیم.

یک اسـتعداد بزرگ به سـمت کارهای بزرگ می‌رود، هیچ شـاعر مهم جهانی با شـعر کوتاه مطرح نشـده، «الیوت» با

«سرزمین هرز» و «اکتاویو پاز» با «سنگ آفتاب» شناخته شده است، یک شاعر بزرگ در شعر بلند قدرت‌نمایی می‌کند و متاسفانه این مساله در ایران مرسوم نیست، ما شاعری نداریم که شعر بلند داشته باشد، برای مثال «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از «فروغ فرخزاد» دارای حشو زیادی بوده و فاقد ساختار است یا «مسافر» از «سهراب سپهری» که تصویرپردازی‌های خوبی دارد ولی صرفن یک شعر سانتی‌مانتال است، اگر تکنیک‌ها و سطرسازی‌هایی را که سهراب متاثر از شعرهای «بیدل دهلوی» و «کلیم کاشانی» مونتاژ کرده و در شعرش آورده حذف کنیم، دیگر حرفی برای گفتن ندارد چون مملو از قطعات پراکنده ست و از ساختار بی بهره ست.

در ایران فرقی بین عوام و روشنفکری وجود ندارد زیرا ما بین روشنفکران ایرانی نظریه‌پرداز نداریم و بیشتر با تعدادی کپی‌کار طرف هستیم، افرادی که تا یک اسم غربی می‌بینند سریع آن را ترجمه می‌کنند و تقابل ندارند، متاسفانه ادبیات کلاسیک ما و ادبیات کلاسیک و مدرن غرب خوب خوانده نشده، هیچ‌کدام از روشنفکران ما نمی‌دانند در شعر امروز جهان چه اتفاقی در حال رخ دادن است.

باید به سمت تولید رفت، به سمت آنچه که امروز داریم، مثلن همین فکاهی که در ایران اتفاق می‌افتد، انتخاباتی که هر چهار سال یک بار در ایران رخ داده و مردم پای صندوق‌های رای می‌روند، این یک نوع گروتسک است، منظور من این نیست که سیاسی بنویسید ولی می‌توانید در مورد این گروتسک بنویسید، این گروتسک فرم و ساختار دارد، ساختارهایش را ببینید، دلایلش را بررسی کنید و شعری درباره‌ی بلاهت بنویسید؛ به این فکر کنید که چرا ژورنالیست‌های ما همچنان در مورد گروتسکی مثل «احمدی‌نژاد» می‌نویسند، شعر بزرگ آنجاست و شما به طور ملموس با آن زیست دارید ولی اغلب شعرها بیشتر آه و ناله از وضعیت حاکم در آنجاست.

ما با تولید طرفیم و متن باز متنی‌ست که برای تولید نوشته می‌شود، شما متن باز را به عنوان یک متن تمام شده نمی‌نویسید بلکه می‌نویسید تا خواننده آن را بخواند و دوباره تولید کند؛ متخصص برخورد با متن باز منتقدان «پساساختارگرا» هستند، آنها فکر می‌کنند که این متن تمام نشده و در نتیجه آن را دوباره نوشته و تغییر می‌دهند.

در نهایت چه اتفاقی می‌افتد؟ یک برنامه‌ی کامپیوتری را به صورت باز می‌نویسید، این برنامه را در کامپیوتر ثبت می‌کنید، عده‌ای از مخاطبان آن را خراب می‌کنند، عده‌ای دیگر اشکالاتش را رفع می‌کنند، تا بهتر و کامل‌تر شود و ابعاد تازه‌ای به آن می‌دهند.

رفتن به سمت نویسش متن باز، یعنی رفتن به سمت دموکراسی واقعی و منظورم از دموکراسی اینجا همین غلبه‌ی آرای اکثریت نادان بر اقلیتی که بیشتر می‌فهمند نیست، در ایران معمولن فهم اقلیت بیشتر است و آنچه که همه به سمتش می‌روند موضوع پرتی‌ست زیرا در آنجا مطبوعات و روشنگری وجود ندارد و همه‌ی این‌ها می‌تواند موضوع شعر باشد اما چه‌کسی درباره‌ی این‌ها می‌نویسد؟ تقریبن هیچکس!

پویان فرمانبر

یک ثانیه در مرگ

برای با تو از تو رفتم به من
و از من کوله‌بارِ از بُرده‌ام
اما هنوز رد نکرده‌ام هنوز را
که چاق شَوَد پایان
و ادامه یابم
مثل بادکنک
ادامه گم‌تر است از من
که با اعدامِ واژه‌ها
جلق می‌زند توی خواب‌هام
و از فرار
تندتر می‌دود در تو
تویی که می‌خوابد با همه
و در سوال می‌زند غلت
یا غلط می‌دهد به من
تا که را بسته شَود
ترافیک‌تر از عشق
همین شعر است
که هرشب شروع
اما ادامه‌اش ...
دخترانی که خوابیده‌اند بر که
خلاصه می‌شوند کنارِ در
و مثل باز و بسته‌گان
می‌افتند گوشه‌ی سرم
که حتا اتفاق هم نمی‌رود آن‌جا
اگر لیز بخورد اتفاق
باید به آسمان بی‌افتد
که با بِوزَد به من
و تو اعدام نشوی
مثل مرگ
که آغازِ تازه‌ای‌ست
اما ادامه‌اش ...

نقد شعر

اغلب شاعران معاصر با بخش معیار زبان فارسی سر و کار دارند و با این زبان می‌نویسند و از نحو و معیار آن بهره می‌برند. در واقع شاعران ما تنها از فعل، صفت و کلماتی که خصلت بیانی و استعاری دارند، کار می‌کشند؛ هرگز از یک حرف اضافه یا صفت، فعل نمی‌سازند! کمتر شاعری می‌توانید پیدا کنید که زبان را در شعرش موضوع شعر کرده باشد. شاعرِ ایرانی از ازل، همانقدر که از لحاظ درون متنی و معنایی خودش را سانسور کرده دچار خودسانسوریِ تکنیکال نیز بوده.

کسی که دیگر مطرح شده و مدت‌هاست که می‌نویسد، چرا اینقدر خودش را تکرار می‌کند؟ بهتر است جای پرداختن به کلیشه‌ها به خلق رویکردی تازه فکر کند و به فناوری زبان بپردازد! حالا می‌بینم که شاعری کالجی (پویان فرمانبر) این کارها را در شعرش انجام می‌دهد، اما به نظرم برای او زود است. پویان مقوله‌ها را خوب فهمیده، جدی و خلاق برخورد می‌کند، اهل تلاش و عاشقِ کار بوده و شعرش هم با سرعت درحال پیشرفت است.

پویان در این شـعر، ناگهان تغییر گارد می‌دهد؛ که این تغییر به این معنا نیست که اشتباه کرده باشد، اما به‌نظرم این تغییر گارد برایش زود است! در این شعر قصد دارد که از تصاویر انتزاعی و زبانی اسـتفاده کند؛ از حروف اضافه کار بِکشد و طور دیگری با مفهوم برخورد کرده و متنی انتزاعی بســازد. البتـه همـانطور کـه گفتم این اثرش بـه عنوان یک تجربه‌ی متفاوت خوب است.

« برای با تو از تو رفتم به من»

در این سـطر «من» اضـافه است و نیازی به آن نیست، باید حـذف شـــود.(برای بـا تو از تو رفتم به)! وقتی که جمله پرتاب می‌شـود نباید جلویش را گرفت، با اسـتفاده از «من» جلوی جملـه را می‌گیری، مـانند یک دیکتاتور که می‌گوید: «به من»، به لحن «به» در این سطر توجه کن: «برای با تو از تو رفتم بـه» بـایـد این حس را در شـــعر بگیری و آن را حرکت دهی! اما زمانی که می‌نویسـی: «من»، باز هم قصـد داری که رفتاری «من – تویی» با شعرت داشته باشی.

«و از من کوله‌بارِ از بُرده‌ام»

در این سطر، باز هم اشتباهِ سطر قبل را تکرار کرده‌ای؛ بهتر اسـت به این شکل بازنویسی‌اش کنی: «که از من کوله‌بارِ از بُرده‌ام» بـه لحن این ســـطر هم توجـه کن که چقدر روان خوانده می‌شـــود و طبیعی‌ســـت، یعنی «و» به «که» تبدیل شود !

«اما هنوز رد نکرده‌ام هنوز را»

شعر درحال پرتاب شدن و پیش‌روی‌ست که با آوردنِ «اما» جلوی آن را گرفتـه‌ای! متن را بـایـد بـاز کنی و بگـذاری حرکـت کنـد. آوردن «اما» اینجا از لحاظ معنایی اشـــکالی ندارد اما وقتی که قصد داری با زبان بازی کنی باید زبان را شـَـرور کنی، به آن آزادی بدهی و به ســابجکت بدل کنی! من شـــعرها و حرکاتِ تو را دوســـت دارم، اما ســـعی کن همیشه به‌طور حرفه‌ای به یک فرماسیون، سیستم و یا شکل، اشـراف داشـته باشی و در آن سریع حرکت کنی و به درک مطلقی از آن برسی. تازه شعرِ خوب نوشتن را آغاز کرده‌ای؛ یعنی طیِ دو ماهِ اخیر، سه شعر خوب نوشته‌ای و شاعری‌ت به سـمتِ خوب و مسـتقل شدن، درحالِ حرکت است! این اسـتایل را مالِ خودت کن. درسـت است که در شعرهایت «حشـــو» وجود ندارد، اما این تغییر گارد، چون هنوز به‌طور کامل به آن اشـــراف نداری و پروســـه‌ی قبلی را کامل طی نکرده‌ای، باعث شـده که این «من» و «و» در شـعرت اضافه باشــد! کنجکاو بودنت را دوسـت دارم و خیلی خوب است که قصـد داری همه‌چیز را تجربه کنی چون باعثِ می‌شـود وسـیع تر شـوی، اما این موضـوع باعثِ از دست دادن و یا عـدمِ شـــکل‌گیری هم می‌شـــود. باید ســـعی کنی که هر پروســـه‌ای را به نحو احســـن مال خودت کنی و بعد وارد پروسه‌ی دیگری شوی. و باید توجه داشت نباید؛ زمانی که قصـــد انجام کار تازه‌ای را داری، چیزی را از گذشـــته و تجربـه قبلی یـاد گرفتـه‌ای، کـاملن کنار بگذاری. همیشـــه مجموعِ داده‌های یک شـاعر باید همراهش باشـد! شاید من تنها کسی باشم که شما اگر بحث‌هایم را در دهه‌ی شصت، که به‌صورتِ ویدیویی‌ست، نگاه کنید و یا مصاحبه‌هایی که بـا روزنـامه‌های مختلف در دهه‌های هفتاد، هشـــتاد و نود داشـته‌ام را بخوانید، متوجه می‌شـوید که ساختارِ فکریِ من درسـت و دقیق جلو آمده اسـت! هرگز حرف‌های گذشته‌ام را رد نمی‌کنم؛ آن‌هـا را کامل‌تر کرده و بســـط می‌دهم. اگر زمانی غزل می‌نوشـتم، تا پایان غزل رفته‌ام. یا اگر غزل‌های آوانگاردی را که در اواخرِ دهه‌ی شصت می‌نوشتم، بخوانید، متوجه می‌شـوید تنها کسـی هسـتم که «قاعده‌ی ترازوییِ» غزل را به هم می‌زند؛ مثلن در آنها می بینید که یک مصـرع چهار رُکن و مصـــرعِ دیگر پنج رکن و نیم دارد! یا در یک سـطر سـه «مسـتفعلن» و در سـطر بعدی چهار «مستفعلن» اســـتفاده کردم! مثل غزلواره «بگذار برگردم» در کتاب تنها آدم‌هـای آهنی در بـاران زنـگ می زننـد. یـا اســـتفـاده از تســـکین‌های پی در پی در وزن که در آن شـــاعر می تواند جـای دو هجـای کوتاه، از یک هجای بلند اســـتفاده کند). مثلن در غزلی از همین کتاب، بارها از مفعولن جای مفتعلن استفاده کردم. می خواهم بگویم که با شـعر کلاسیک فقط لاس نزدم، وقتی ولش کردم کـه ترتیبش را بطور کامل داده بودم، بیشـتر شـاعران کلاسیک آن زمان هم شفاهی و کتبی دربـاره غزل‌هـام نظر دادنـد از حســـین منطوی گرفتـه تـا

میرشکاک. هیچ حرکتی را در شعر نیمه کاره ول نکن! من وقتی به بن بست غزل رسیدم بی خیال شعر کلاسیک شدم و سراغ شعر نیمایی رفتم که آن هم چیزی که می‌خواستم نبود و بعد از آن بود که «پاریس در رنو» را نوشتم. درواقع تک‌تکِ این پروسه‌ها را باید به واسطه‌ی حضورت در کالج، بسیار سریع‌تر طی کنی. امکاناتی را که در کالج وجود دارد، من در ایران نداشتم؛ نحوه‌ی گفتار، تفکر، نگاه، جهان و زندگی شاعران آن زمان با شعرشان بسیار تفاوت داشت. همه‌ی آن‌ها در ذات‌شان ریاکاری وجود داشت، که الان بیش‌تر، کثیف‌تر و فجیع‌تر شده است، چون در جامعه‌ای که بسته است و هرگز خودش را باز نمی‌کند، همه‌چیز گُه شده و بدل به کثافت می‌شود. تو قصد داری که خودت را باز کنی؛ ابتدا متنِ بسته را تجربه کن، بعد از آن خودت را بسط بده. نوع کاراکتر و حرکتِ تو را دوست دارم. در کل، تو و دیگر شاعرانِ کالج باید چیزی را در ابتدا مالِ خودتان کنید و بعد گارد عوض کنید و تغییر شیوه بدهید. شاعر واقعی فقط ناخنک نمی‌زند بلکه هر تجربه ای را بطور کامل مال خود می‌کند.

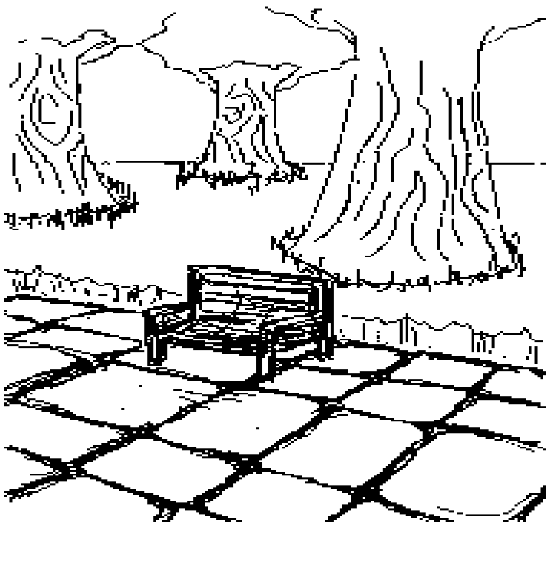
کارگاه نقد
۴

نقد و بررسی

نقد شعر مصطفا صمدی

نوید استاک

با اندوهی بزرگ
کمری خمیده
مثل برگ که از شانه‌های درخت
بهار افتاده از پشت پلک‌هام
گرفته‌ام عصا
که باد نکند دست توی جیبم
و گذشته را بزنم به نیل
که از کجای مسیر مانده‌ام من؟!
باز نشسته‌ام ته پارک
مثل مأموری بازنشسته
میخکوبش کرده‌ست
کفش‌هایی
که راه می‌رود برعکس
ای کاش پای رفتن‌ات را می‌زد



هر لحظه یک قدم به مرگ و نیستی نزدیک می‌شویم؛ مرگی که دلایلِ زیادی دارد: از دست دادن، مرگ مغزی، تصادف، انفجار، کُشتار، خودکشی، اندوه و... . گذر عمر جلادی‌ست که با خطرناک‌ترین سلاح (زمان) تا مرگ، هر لحظه انسان را ترور می‌کند. مرگی که خطرناک‌تر از خودکشی‌ست؛ با خودکشی یک‌بار می‌میریم، اما با «زمان» هر لحظه در حالِ مُردنیم. آدم‌ها زمان را نادیده می‌گیرند و فکر می‌کنند فرصتِ زیادی برای جبران گذشته یا ادامه دارند، جبرانی که هرگز نمی‌رسد، مگر در لحظه آغاز شود. زمان سایه‌ست؛ سایه‌ای که حتا در روشنایی زخم می‌زند و تا نیستی و مرگ همراهی‌ات می‌کند. نویسنده و شاعر با بازی‌هایِ زمان آشنا هستند، قاتل و بی‌رحم بودنش را بهتر از همه می‌شناسند. وقتی برزمان باشی و به او فرصتی ندهی، ردِ پایت روی همیشه می‌ماند و فراموش نمی‌شوی. خاطره با فراموشی نمی‌ماند، زمان می‌رود...!

مؤلف در سطرهای ابتداییِ شعر، موتیف مقید را لو می‌دهد؛ موتیف مقیدِ این شعر «غم و سرخوردگی از زندگی به علت گذر عمر یا شکست در یک رابطه» است که با استفاده از موتیف‌های آزادی چون «اندوه، کمری خمیده، افتادنِ بهار، عصا، گذشته، مسیر، بازنشسته» به موتیف مقیدِ شعر اشاره کرده است. با شعری ساختارمند روبه‌رو هستیم، اما در برخی سطرها لحن و اجرا دچار مشکل شده است که به آن خواهم پرداخت. شعر پیشِ رو با داستان موسا که یکی از پیامبران بود رابطه‌ی بینامتنی دارد. با استفاده از تکنیکِ ساختارگرای جزئی‌نگر شعر را به اپیزودهایی تقسیم و هر اپیزود را به‌صورت جداگانه بررسی می‌کنم:

اپیزودِ اول:

با اندوهی بزرگ

کمری خمیده

مثل برگ که از شانه‌های درخت

بهار افتاده از پشت پلک‌هام

در این اپیزود موتیف مقید شعر مشخص شده است، بهتر بود مؤلف تا پایان موتیف را لو نمی‌داد که ذهن مخاطب را بیش‌تر به‌دنبالِ خود بکشاند. سطر اول توضیحی‌ست و اشاره‌ی مستقیم به موتیف مقید داشته و به علتِ توضیحی بودنش کمکی به شعر نکرده است. در شعرِ سپید نیازی به همه چیز گفتن نیست، بهتر است از کُد دادن در شعر استفاده کنیم. این اپیزود فردی را نشان می‌دهد که به علت پیری و سنِ زیاد، کمرش خمیده و مثلِ برگ‌هایی که از شاخه می‌افتند زمانِ مرگش نزدیک است. بهار استعاره‌ای از جوانی‌ست و افتادنش از پشتِ پلک به معنایِ از بین رفتنِ جوانی و پیر شدن است که اعضای صورت به علت پیری دچار چین و چروک‌هایی می‌شوند. «اندوه، کمری خمیده، برگ، افتادنِ بهار» دال‌هایی هستند که بر مدلول اصلیِ شعر «غم و گذر عمر» دلالت دارند. «خمیدگی، شانه‌های درخت، افتادنِ بهار» این نشانه‌ها با هم ارتباطِ معنایی دارند و به ساختار درونیِ و درون‌مایه‌ی شعر کمکِ به‌سزایی کرده‌اند. اگر شعر از سطرِ دوم «کمری خمیده» شروع و توضیحاتِ ابتدایی (اندوهی بزرگ) از شعر کاسته می‌شد، با شعری ساخت‌مندتر روبه‌رو می‌شدیم. سطر سوم (مثل برگ...) در لحن‌گردانی دچارِ سکته شده است و پیشنهاد می‌شود به دو سطر تبدیل شود که خوانشِ بهتری را در اجرا منتقل کند:

«مثل برگ

که از شانه‌های درخت»

اپیزودِ دوم:

گرفته‌ام عصا

که باد نکند دست توی جیبم

و گذشته را بزنم به نیل

که از کجای مسیر مانده‌ام من؟

این اپیزود اشاره به ماجرای موسا دارد که برای نجات قومِ بنی اسرائیل از دستِ فرعون به دریای نیل می‌زند، در این هنگام موسا عصایش را به دریا می‌اندازد و راه‌های متعددی در دریا باز می‌شود و بنی اسرائیل از آن راه‌ها عبور می‌کنند و به‌دنبال آن‌ها افراد فرعون قصد عبور از دریا را دارند که دریا به‌هم می‌پیوندد و افراد فرعون غرق می‌شوند. در این اپیزود «عصا و نیل» داستان موسا را در ذهن متبادر می‌کنند. تأویلِ دیگری که می‌توان از سطرِ «گرفته‌ام عصا» برداشت کرد: در دست گرفتن عصا به‌واسطه‌ی پیری و سال‌خوردگی، سطرِ دوم دو معنا را در ذهن ایجاد می‌کند؛ معنای اول: باد نکردن، یا خستگیِ دست به علت مدت زیادی که در جیبِ شلوار یا کُت نگه داشته یا کاری انجام نداده و این سطر به نوعی کنایه از انجام ندادن کاری است. معنای دوم: باد، دستش را مثل دزدی در جیبش نکند، که این‌جا باد به انسان تشبیه شده و یکی از سطرهای زیبای این شعر است که در آن «تشخیص» اتفاق افتاده است. «گذشته به نیل بزنم» استعاره از فراموشیِ خاطرات گذشته است که گاهی تا آخرِ عمر خاطره یا خاطراتی بد ما را عذاب می‌دهد و یا با عکس، صدا، یا شنیدنِ اسمی در ذهن‌مان زنده می‌شود. در سطر چهارم (و از کجای...) کلمه‌ی «من» حشو است و پیشنهاد به حذفِ آن می‌شود. «از کجای مسیر ماندن» به معنای گم شدن در راه یا مسیر زندگی‌ست، که با توجه به فضای شعر، معنای دوم به ذهن نزدیک‌تر است. «عصا، گذشته، مسیر» دال‌هایی هستند که بر مدلولِ اصلیِ شعر دلالت دارند. این اپیزود با اپیزودِ قبلی در

ارتباط است. در این اپیزود با سؤالی روبه‌رو می‌شویم که ارتباطِ موسا با فضای شعر چیست؟ مؤلف پاسخ به این سؤال را بر عهده‌ی مخاطب می‌گذارد. احتمال می‌رود به این علت که موسا (بر اساس گفته‌ی کتاب‌های دینی) ۱۲۰ سال عمر کرده و شخصی سال‌خورده بوده، شاعر خودش را در شعر به جای او گذاشته است که پیر یا غمگین بودنش را یادآوری کند.

اپیزود سوم:

باز نشسته‌ام ته پارک
مثل مأموری بازنشسته
میخکوبش کرده‌ست
کفش‌هایی
که راه می‌رود برعکس
ای کاش پای رفتن‌ات را می‌زد

این اپیزود اشاره به افرادِ پیری دارد (پیرمرد، پیرزن) که معمولن در پارک‌ها در کنار هم جمع شده و به بحث مشغول می‌شوند و خاطرات‌شان را مرور می‌کنند، یا روزنامه می‌خوانند. مؤلف خودش را به مأموری بازنشسته تشبیه کرده است که باقیِ عمرش را در پارک می‌گذراند. «بازنشسته، رفتن» دال‌هایی هستند که بر مدلولِ اصلیِ شعر دلالت دارند. پیشنهاد می‌شود سطرِ اول را با استفاده از بازیِ زبانی به صورتِ «باز/نشسته‌ام تهِ پارک» نوشته شود که دو معنا را در ذهنِ مخاطب ایجاد کند. «میخکوب کردن» استعاره‌ای از جفت کردنِ پاها و احترامِ نظامی به مافوق است. «برعکس راه رفتن» منظور از یادآوریِ مداوم خاطرات گذشته و بازگشت به عقب به واسطه‌ی فکرها، غصه‌ها و یادگاری‌هایی‌ست که از سال‌های گذشته باقی مانده، بهتر است کلمه‌ی «بر عکس» به «در عکس» تبدیل شود که معنایِ گسترده‌تری را در شعر و به‌خصوص در ذهن خواننده ایجاد کند. سطرِ پایانیِ این اپیزود، به این مفهوم اشاره می‌کند: پایی که در حالِ رفتن است را زخم کند؛ یعنی جلوی رفتن شخص مورد نظرِ مؤلف را بگیرد و اشاره به این جمله دارد «کفش، پایش را می‌زند (زخم می‌کند)» شعر با سؤالی به پایان می‌رسد: پایِ چه کسی را بزند؟ منظورِ شاعر چیست؟ به نظر می‌رسد که از رفتنِ معشوقش در عذاب بوده و آرزوی نرفتنِ او را داشته، که مؤلف از ابتدای شعر خود را محکوم به عذابی طولانی یا خودخواسته کرده که تا پایانِ عمرش به این عذاب دچار است. در این سطر «ای» اضافه است و نبودنش هم اختلالی در شعر ایجاد نمی‌کند، پس بهتر است از شعر حذف و به شکل زیر نوشته شود:

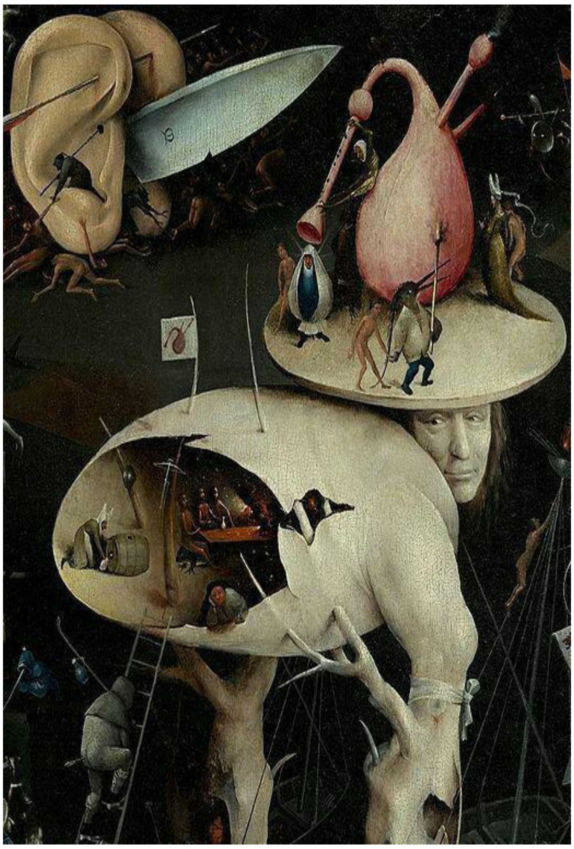
«کاش
پای رفتن‌ات را می‌زد»

این اپیزود به واسطه‌ی سطرِ پایانی‌اش، با سایر اپیزودها ارتباط بسیار عمیقی ایجاد کرده است.

در ادیت پیشنهادی نکات گفته شده را لحاظ می‌کنم:

ویرایش شعر

کمری خمیده
مثل برگ
که از شانه‌های درخت می...
بهار افتاده از پلک‌هام
عصا گرفته‌ام
که باد نکند دست توی جیبم
و گذشته را بزنم به نیل
که از کجا جا مانده‌ام؟!



باز/نشسته‌ام تهِ پارک
مثل ماموری پیر
که میخکوبش کرده‌ست
کفش‌هایی
که می‌رود در عکس
کاش
پای رفتن‌ات را می‌زد...!

نتیجه‌گیری

از ویژه‌گی‌های این شعر تقطیعِ مناسب و درون‌گرا بودنش است که مخاطب را مجاب می‌کند که چندین‌بار اثر را موردِ خوانش قرار دهد و با هربار خوانشِ آن ارتباط بهتری با شعر برقرار کند. قطعن با استفاده از پیشنهادهایی که به مؤلف داده شد و بازنویسیِ دوباره‌ی اثر با شعری ساخت‌مندتر روبه‌رو خواهیم بود.

نقد شعر فاطمه قهرمانی

محمد مروج

لم داده‌ام بر تخت
با جنگلی بر سر
که خواب ندارد شاخه‌هاش
شانه نمی‌شود این درد
که مثل پیچ چالوس
رسیده به
و سبقت گرفته از منی مثل او
که در دلش ماری
مادری
و حتی پله‌ای نیست
برای قراری که درکار نیست
من این‌جا
مثل شاخه‌ای که جوابش کرد پرنده
شکسته‌ام
و چون کودکی
بی‌تابی هل‌ام می‌دهد
تا بربخورم به مردی که دارد تاب می‌خورد تلوتلو
دلم تنگ‌تر از دختری‌ست
که حرص خون
خمیرش کرده
خمارم
کاش بیدارم کند خواب
و بگیرم جواب
از شانه‌ای
که در آینه نیست

نقد و بررسی

همه‌ی ما به‌دنبال هستی هستیم؛ بودن و این‌که باشیم برای چه؟ پرسشی که هنوز بشر پاسخی برای آن نیافته است. ره‌گذرانی بوده‌اند که از این حیرت انسانی، سودها برده‌اند و از این سرگشتگیِ تاریخی به نفع خود استفاده کرده‌اند. اصولن هر ایدئولوژی بر این اساس بنا شده تا چراغی علیه تاریکی و جهل بشری باشد، اما آیا چنین امری تاکنون محقق شده؟ آیا غیر از این است که آن‌ها نه‌تنها ترس از پوچی و نیستی را از بین نبرده‌اند، بلکه بر این آشفتگی افزوده‌اند؟
موتیف مقید این شعر، درگیریِ ذهنی راوی با مساله‌ی «بودن و خستگی از اسارت» در چنگال بایدها و نبایدهاست. سنت‌هایی که ما نه باور به آن‌ها را باور داریم، نه به خواست خود، آن‌ها را پذیرفته‌ایم. در نتیجه، وقتی می‌فهمیم چارچوب فکری‌مان را با هیچ بالا برده، از سوی اطرافیان‌مان اغوا شده‌ایم، با نوعی خلاء ذهنی و عاطفی مواجه می‌شویم که عکس‌العمل هر فرد نسبت به چنین دریافتی متفاوت است.
روایت از لم دادن بر تخت آغاز می‌شود و در نهایت، در مقابل یک آینه پایان می‌پذیرد. دو تصویر ابژکتیو که بیانگر حالات مالیخولیاییِ راوی هستند.
برای بررسی بهتر و واکاوی متن از دید یک ساختارگرای جزئی‌نگر، شعر را می‌شکنیم:
اپیزود ۱:
لم داده‌ام بر تخت
با جنگلی بر سر
که خواب ندارد شاخه‌هاش

شانه نمی‌شود این درد

که مثل پیچ چالوس

رسیده به

در ابتدای شعر راوی را می‌بینیم، که بر تخت لم داده و در هزارلای ذهنش، غرق تفکر است. با توجه به جنسیت و نوع زیست شاعر، جنگل در این‌جا می‌تواند نشانه‌ی دو چیز باشد:

۱) اشاره به موهای بلند و تاب‌دار او که به جاده‌ی پُر پیچ و خم چالوس، مانند است و شانه نمی‌شوند (خواب موها یعنی جهتی که آن‌ها با توجه به فرم و حالت طبیعی‌شان قرار می‌گیرند).

۲) شاید منظور از جنگل، کشور محل زندگی شاعر و یا با دیدی وسیع‌تر، تمام پهنه‌ی هستی‌ست که بی‌قانون و پر از هرج و مرج است. در این هیاهو، راوی به‌دنبال شاخه‌ای می‌گردد که مثل یک شاخه، پناهش دهد.

پس در اپیزود اول از تکنیک «چندواژه‌گانی» به‌خوبی استفاده شده است؛ یعنی:

خواب: جهت شانه شدن موها –نداشتن آرامش

شانه: دوش – وسیله‌ی مرتب کردن موها

وزن تکیه‌ای دو سطر اول «تق تق ت تق تق تق» است، که همین امر باعث خوانش بهتر شعر می‌شود. از طرف دیگر «شاخه» و «شانه» قافیه‌ی درونی هستند که نشان می‌دهد شاعر در لحن‌گردانی مهارت دارد و به‌خوبی آن‌را در متن، کارگردانی می‌کند.

تکنیک دیگری که در سطر آخر این قسمت دیده می‌شود، سپیدخوانی‌ست. موهایی که به‌مثابه‌ی افکار مغشوش راوی هستند، چنان درهم تنیده و پیچیده شده‌اند که اگر بخواهی سرنخ‌شان را دنبال کنی تا به نتیجه‌ای برسی، بیش‌تر در لابیرنت‌هایش گم می‌شوی. هیچ پاسخ نهایی در کار نیست و جست‌وجوها برای یافتن دلیل هستیِ ما و جهان به سردرگمی بیش‌تر منتج می‌شود.

اپیزود ۲:

و سبقت گرفته از منی مثل او

که در دلش ماری

مادری

و حتی پله‌ای نیست

برای قراری که درکار نیست

شاعر گرفتار دردی شده که همیشه در زندگی همراهش بوده و اکنون به جایی رسیده که آن درد هم از او سبقت گرفته است. پس او در شرایط نابسامانی به‌سر می‌برد و دائمن در حال پس‌رفت و عقب‌گرد هم در زندگی عادی و روزمره و هم اوضاع روحی‌ست.

مار و پله در اپیزود دوم، نشانه‌های منطقی هستند که یادآور یک بازی به همین نام‌اند. در مار و پله دو حالت وجود دارد:

۱) یا در حین بازی به خانه‌ای می‌رسی که در آن، پله وجود دارد و مهره‌ی شما را بالا برده و به نقطه‌ی پایان نزدیک‌تر می‌کند.

۲) یا در خانه‌ای قرار می‌گیری که نیش مار تو را به پایین می‌برد و رسیدن به نتیجه‌ی نهایی را به تأخیر می‌اندازد.

شاعر با ایجاد این تمهید قصد دارد بگوید که تلاش‌هایش برای رسیدن به زیست دلخواه خود، به شکست منجر شده و نصیبش از بازی دنیا فقط نیش مار و فرورفتن در قعر فلاکت و بدبختی‌ست.

«مادری» در سطر سوم، معنای خاصی نمی‌دهد و حذف آن خللی به ساختار معنایی شعر وارد نمی‌کند.

اپیزود ۳:

من این‌جا

مثل شاخه‌ای که جوابش کرد پرنده

شکسته‌ام

و چون کودکی

بی‌تابی هل‌ام می‌دهد

تا بربخورم به مردی که دارد تاب می‌خورد تلوتلو

در بخش سوم راوی برای نشان دادن درماندگی‌اش، از دو موتیف آزاد استفاده کرده است:

۱) با توجه به جنگل در اپیزود اول، خود را مثل پرنده‌ای که به‌دنبال محلی برای آرام گرفتن می‌گردد (زندگی پرنده‌گان وابسته به شاخه یا جایی‌ست در ارتفاع بلند که بتوانند در آن ساکن شوند)، سرگردان و حیران می‌بیند.

۲) خود را مثل کودکی بی‌تاب می‌داند که به یک مرد برمی‌خورد. او تلوتلو می‌خورد که نشانه‌ای عقلی از مستی‌ست، پس مرد مطلوب راوی، کسی‌ست که رفتاری «دیونیزوسی» یا دیوانه‌وار دارد. شاید هم سطح انتظارات شاعر به قدری پایین آمده که به مردی الکلی و لایعقل هم راضی‌ست!

سیستم جانشینی کلمات در سطر دوم به‌هم خورده؛ یعنی در اصل این جمله باید «مثل پرنده‌ای که جوابش کرد شاخه» باشد، بنابراین در قاعده‌ی معنایی تغییر ایجاد شده است. «تاب» در سطر پنجم چندواژگانی‌ست، که هم می‌تواند به معنای صبر، تحمل و هم ابژه‌ی تاب باشد که در هر دو صورت در متن جواب می‌دهد.

اپیزود ۴:

دلم تنگ‌تر از دختری‌ست

که حرص خون

خمیرش کرده

خمارم

دیواره‌ی رَحِم زنان در انتهای دوره‌ی پریودشان به‌دلیل تغییرات فیزیولوژیکی که در آن رخ می‌دهد، شروع به سلول‌سازی کرده و در نتیجه واژن تنگ‌تر می‌شود و شهوت در آن‌ها بالا رفته، در روزهای اول بعد از عادت‌شان به‌شدت تمایل به سکس دارند! راوی که مثل هر انسان نرمالی تمایلات جنسی دارد، شب را به این امید صبح می‌کند تا با رسیدن روز دیگر، خونریزی‌اش تمام شود و بتواند از این حداقل حق زندگی‌اش لذت ببرد، اما بعد از بیداری و دیدن خون، حرص می‌خورد و خمیر می‌شود بنابراین مثل معتادی که از کِیف نشئه‌گی محروم مانده، خماری او را فرامی‌گیرد.

اپیزود ۵:

کاش بیدارم کند خواب

و بگیرم جواب

از شانه‌ای

که در آینه نیست

در سطر اول این بخش نیز، شاعر در قاعده‌ی معنایی دست برده و به «خواب» شخصیتی انسانی بخشیده؛ یعنی از تشخیص استفاده کرده است. «خواب_جواب» و «شانه_آینه» قافیه‌ی درونی‌اند که به متن، ریتم و هارمونی بخشیده‌اند.

شاعر در انتهای شعر نشان می‌دهد که از دو مسأله رنج می‌برد:

۱) شانه کردن موهایش به علت بلندی‌شان

۲) نبودن شخصی آگاه، تا سرش را روی شانه‌اش گذاشته و پاسخ سؤالاتش را بیابد.

ما می‌توانیم در نقد و تأویل شعر از انواع رویکردها استفاده کنیم؛ برای نمونه: در این شعر، داشتن اطلاعات مختصری از زندگی شاعر و یا حتا توجه به صورت و سیمای ظاهری‌اش (فاطمه قهرمانی دارای موهای بسیار بلند با

حالت فر است) می‌تواند در تأویل‌های بیش‌تر و خوانش‌های متفاوت به ما کمک کند. این بدان معناست که شعر و زندگی شاعر از هم جدا نیستند و نمی‌توان کاملن مؤلف را از متن حذف کرد. این شعر از لحاظ ساختار و فرم‌استراکچر، اجرای بسیار خوبی دارد، به‌طوری‌که هیچ حشو و اضافاتی ندارد. درواقع مشخص است شاعر آن‌قدر متن را ادیت کرده تا هیچ عنصر نامطلوبی در آن دیده نشود. از نشانه‌ها به‌خوبی کار کشیده و آن‌ها را در هم تنیده است. «زندگی و بودن» مقوله‌هایی هستند که هرگز پاسخ نهایی برای آن‌ها نخواهیم یافت. درواقع چنین «اتوپیایی» را محال است ما ببینیم، اما می‌توانیم با منفعل نبودن و تن ندادن به قید و بندهای هنجارساز، اندکی از سرگشتگی خود لذت ببریم.

نقد و بررسی

بررسی شعر پل

زهرا هاشمی

من عاشق پلی هستم   که عاشق دریاست
به سنگفرش کهنه‌اش لم می‌دهم
و شعر می‌خوانم
شبی چندبار
انگار در رودخانه   که زیر پایش افتاده است   آینه دارد
به چندین زبان که من گریه می‌کنم
التفاتی ندارد
پسرک شعرهای خوبی می‌گفت
خیال می‌کرد که عاشق دریا شده‌ام
من!   گرچه دیوانه را اشتباهی رفت
من! فقط می‌خواستم
حتی به اندازه‌ی چند لنگه دست   کسی نشنود
که تخته سنگی از دلم کنده است
من عاشق او شده بودم
که از یک جای این شب‌ها
چنان زمین را از روی خودش پرتاب کرد
که از هر جای این روزها
جنازه‌ی باد کرده‌اش را   مثل رودخانه زیر پایم یافتند
و می‌گفتند   که دیوانه   چه عاشقِ دریا بود
من!   من عاشق او شده بودم

در شعر کلاسیک ما با یک زاویه‌ی دید روبه‌رو هستیم؛ به‌طوری‌که هرچه در آن می‌بینیم تاویلی‌ست که راوی از شعر دارد، اما در ادبیات نومدرنیستی با اجتماع و ترکیب زاویه دیدهای مختلف مواجهیم که هر دوربینی روایت خود را به تصویر می‌کشد تا پرسپکتیو تازه‌ای تولید شود.

در شعر «پُل» اثر علی عبدالرضایی، ما با دو پرسپکتیو روبه‌رو هستیم که با هم در تضاد هستند و به عبارتی در روند خوانش اثر، جهت روایت معکوس می‌شود. پرسپکتیو اول روایت پسری‌ست که عاشق یک پل شده و از زاویه‌ی دید خود روایت می‌کند و اما در پرسپکتیو دوم جهت روایت عوض شده و این‌بار دوربین به سمت پلی می‌رود که عاشق پسرک است و این‌بار او تبدیل به راوی می‌شود. همچنین در متن مثلث عشقی وجود دارد که دریا در رأس و پسر و پل در قاعده‌ی آن قرار دارند. درواقع این تصوری ذهنی‌ست که پسرک و پل نسبت به هم دارند در حالی‌که واقعیت، چیز دیگری‌ست. آن‌ها غافل‌اند که هر دو عاشق هم و بی‌خبر از درون هم هستند. در حقیقت ما به یک تضاد در اثر می‌رسیم که خود می‌تواند روایت سوم باشد.

با این تمهید به بررسی شعر از دیدگاه ساختارگرای جزئی‌نگر می‌پردازم:

اپیزود (۱):

من عاشق پلی هستم   که عاشق دریاست
به سنگفرش کهنه‌اش لم می‌دهم
و شعر می‌خوانم
شبی چند بار

همان‌گونه که در تمهید نقد اشاره کردم، اگر شعر را تا انتها بخوانیم متوجه خواهیم شد که در این اپیزود، راوی پسرکی‌ست که عاشق یک پل شده و زیر این پل هم رود خانه‌ای جاری‌ست که به دریا می‌ریزد. از دید نشانه‌شناسی یا سمیولوژی هم اگر بخواهیم نگاه کنیم، پل می‌تواند نماد عبور کردن از یک چیز برای رسیدن به چشم‌اندازی بهتر و یا عبور از یک جهان به جهانی دیگر باشد. درواقع پل معبری‌ست که تا نباشد، زیبایی دو کران رودخانه را نمی‌توان دید و یا ارتباط بین دو نقطه برقرار نمی‌شود. پس می‌توان چند تعبیر از پل داشت.

اپیزود (۲):

انگار در رودخانه   که زیر پایش افتاده‌ست

آینه دارد

به چندین زبان که من گریه می‌کنم

التفاتی ندارد

رودخانه می‌تواند در این‌جا نماد تغییر و نو شدن و ضدایستایی باشد. در سطر اول این بخش، تصویر عینی یا ابژکتیو به‌کار برده شده (آینه دارد) که انعکاس تصویر موج آب روی سقف یا دیوار را برای مخاطب تداعی می‌کند. با دقت در زمان افعال این قسمت، متوجه خواهیم شد که روایت در سطرهایی که از زبان پسر بیان شده، زمان حال است و مخاطب با رفتن از زمان حال به گذشته در بخش بعدی، به نوستالژی می‌رسد.

پسرک فکر می‌کند پل عاشق رودخانه است، که در نهایت به دریا می‌ریزد و به همین دلیل، عشقش را پنهان کرده و به زبان نمی‌آورد چون احساس می‌کند ابراز عشق، بی‌فایده است. او فقط به «سنگفرش» پل که با «دل سنگی» ارتباط معنایی دارد، لم می‌دهد و شعرهای عاشقانه می‌خواند و اصلن از عشق و علاقه‌اش به پل حرفی نمی‌زند، چراکه می‌ترسد عشقش از جانب معشوق پذیرفته نشود (التفات نداشتن) که این می‌تواند حکایت عشق‌های یک‌طرفه‌ای باشد که ما بسیار شاهد آن بوده و هستیم؛ رابطه‌هایی مریض که جز افسردگی و ناامیدی ارمغانی به همراه ندارد.

اپیزود (۳):

پسرک شعرهای خوبی می‌گفت

خیال می‌کرد که عاشق دریا شده‌ام

من!   گرچه دیوانه را اشتباهی رفت

من!   فقط می‌خواستم

در قسمت سوم با توجه به زمان افعال به‌کار برده شده، زمان خطی شکسته می‌شود و روایت از زمان حال به گذشته می‌رود، درواقع اپیزود قبل، که از زبان پسرک بود، در گذشته اتفاق افتاده که شاعر با هوشمندی، دو زمان گذشته و حال را جابه‌جا کرده و یک زمان ذهنی تولید کرده است، طوری‌که لحن شعر عوض شده و راوی تغییر می‌کند. این‌بار روایت از زبان پل است که او هم از قضا عاشق پسرک بود و شعرهای عاشقانه‌اش را هرشب می‌شنیده و خیال می‌کرده که پسرک عاشق دریاست، اما پل عاشق او بوده و خودش هم از ترس پذیرفته نشدن عشقش توسط معشوق که حالا پسرک است، از گفتن حرف دلش طفره رفته است. قاعده‌ی معنایی در سطر سوم که همان هم‌خوانی فعل و فاعل است، شکسته شده، زیرا فاعل (من یا همان پل) با فعل «رفت» مطابقت ندارد و باید به این صورت نوشته می‌شد: گرچه دیوانه را اشتباهی رفتم.

اپیزود (۴):

حتی به اندازه‌ی چند لنگه دست   کسی نشنود

که تخته سنگی از دلم کنده است

در سطر اول، شاعر از تکنیک فاصله‌گذاری استفاده کرده است. به‌عبارتی راوی با ما که مخاطب هستیم صحبت

می‌کند تا متوجهِ روند اثر شویم و شاعر را دانای کُل نبینیم (کسی نشنود) که نشانه‌ی پنهان‌کردن چیزی‌ست. آن‌جا که می‌گوید «تکه سنگی از دلم کنده شده» درواقع بیانگر عشقش به پسرک است که پنهان نگاه می‌دارد (سنگ و دل با هم در ارتباط معنایی هستند) زیرا فکر می‌کند دچار عشقی یک‌طرفه است. از طرفی جدا شدن یک تخته‌سنگ از پل، تصویری عینی‌ست که اشاره به افتادن آجر یا قسمت‌های سنگی از بناها و اماکن تاریخی‌ست که منظور، فقدان عشق است.

اپیزود (۵):

من عاشق او شده بودم
که از یک جای این شب‌ها
چنان زمین را از روی خودش پرتاب کرد
که از هر جای این روزها
جنازه‌ی باد کرده‌اش را
مثل رودخانه   زیر پایم یافتند
و می‌گفتند   که دیوانه   چه عاشقِ دریا بود
من!   من عاشق او شده بودم

در سطر سوم در محور هم‌نشینی کلمات دست برده شده، درواقع شاعر به جای گفتنِ «چنان خودش را از روی زمین پرتاب کرد» می‌گوید «چنان زمین را از روی خودش پرتاپ کرد» درواقع قاعده‌ی نحوی را شکسته و از بازی زبانی استفاده کرده است، تا شعر را برای مخاطب به حسیتی تازه برساند. در ادامه‌ی این اپیزود از زبان پل، مخاطب متوجه می‌شود که پسرک خود را از روی پل به رودخانه پرتاب می‌کند و مردم جسد بی‌جانش را باد کرده روی همان رودخانه که پسرک فکر می‌کرد پل عاشقش شده، پیدا می‌کنند، گویی او با مرگش قصد داشته به آرزویش که همان به‌جای رودخانه بودن است، برسد.

در شعر پل اثر علی عبدالرضایی، ما با شعری نوستالژیک روبه‌رو هستیم، که دارای دو لحن و دو روایت است که در تقابل با یک‌دیگر قرار گرفته‌اند تا زاویه‌ی دید سومی را برای مخاطب خلاق بیافریند. به‌عبارتی راوی زمان علمی و خطی را که خصیصه‌ی ادبیات نومدرنیستی‌ست، درهم می‌شکند و با تغییر زمان افعال و لحن، تولید زمان ذهنی کرده، طوری‌که روایت مدام در زمان حال و گذشته در گردش است.

نقد شعر سمیه ابراهیمی

ساحل نوری

سیاه‌تر از بازار نمی‌شود
که نان به نرخ روز می‌خورد قرص‌هاش
تخته نمی‌شود این در
زنگش نمی‌زند ماری
تا مهره‌اش را ندزدند
همه تاریک‌اند
سیاه‌تر از مشق کودکی
حتی پدر گورخواب است
نان نمی‌دهد دیگر
و خواهری
پوست کلفت‌تر
بوی خون می‌دهد دست‌هاش
پوست که بیندازد
بخندد به ریش دنیا
مهره‌ای نمی‌سوزد
حتی تخته‌ای
که جفت کند تاس‌هاش
گرم نمی‌شود بازار این قرص‌ها
ما
نقشه‌ی اول سریالیم
که تولیدمان به مصرف نمی‌رسد
تاریخ‌مان اما
به انقضا رسیده است
کانال هم که عوض کنیم
خیره می‌شویم
مثل برفی که آب نمی‌شود هرگز
مثل دنیا
که خواهرم نیست
و مغز را می‌جَود گریه‌هاش
این موش اگر چشم سفید نبود
دمی تکان می‌داد
و در راه فراری که نیست
گم که نه
فقط سیاه می‌شد

نقد و بررسی

فقر در جامعه‌ی بازاری که محصول نظام سرمایه‌داری‌ست، تولید و همین امر موجب پدید آمدنِ شکاف طبقاتی بین اقشار جامعه می‌شود. نابرابری اقتصادی در ایران که این سال‌ها شاهد آن هستیم، محدوده‌ی شکاف را کنار زده و جامعه را به دو نیمه‌ی «دارا و ندار» تبدیل کرده و نابرابری به ویژه‌گی شاخص جامعه‌ی امروز تبدیل شده است. همین امر فضای سیاه امروز را رقم می‌زند که موجب پدید آمدن گورخواب‌ها، کارتن خواب‌ها و... شده که درون‌مایه‌ی شعر «سمیه ابراهیمی» را تشکیل می‌دهد.

۱)

سیاه‌تر از بازار نمی‌شود
که نان به نرخ روز می‌خورد قرص‌هاش
تخته نمی‌شود این در
زنگش نمی‌زند ماری
تا مهره‌اش را ندزدند

موتیف مقید شعر «سیاهی و تاریکی‌ست» که بر جامعه‌ی امروز سایه افکنده است.

در این اپیزود راوی ارتباط معنایی زیبایی بین سطرها برقرار کرده:

سیاه و بازار (بازار سیاه)، تخته و در (درش را تخته کردن)، مار و زنگ و مهره (مار زنگی و مهره‌ی مار) که با یک‌دیگر رابطه‌ی بینامتنیت ایجاد کرده‌اند.

در این اپیزود با توجه به همین نشانه‌ها، شاعر از بازاری می‌گوید که هیچ سودی برای او ندارد.

۲)

همه تاریک‌اند
سیاه‌تر از مشق کودکی
حتی پدر گورخواب است
نان نمی‌دهد دیگر

در این اپیزود هم ارتباط معنایی بین واژه‌گان سیاه و مشق وجود دارد (سیاه مشق) و نشانه‌ی نان دادن که مدلول آن فقر خانواده است. در تأویل این اپیزود، شاعر وضع زندگی خانواده‌ای فقیر را بیان می‌کند که در آن، پدر توانایی برطرف کردن نیاز خانواده را ندارد.

۳)

و خواهری
پوست کلفت‌تر
بوی خون می‌دهد دست‌هاش
پوست که بیندازد
بخندد به ریش دنیا
مهره‌ای نمی‌سوزد
حتی تخته‌ای
که جفت کند تاس‌هاش
گرم نمی‌شود بازار این قرص‌ها

در این اپیزود باز ارتباط بین واژه‌گان را مشاهده می‌کنیم که به‌جز رابطه‌ی افقی، با سطرهای اپیزودهای قبل هم ارتباط عمودی دارد (پوست انداختن مار) در سطرهای مهره‌ای نمی‌سوزد.

«حتی تخته‌ای
که جفت کند تاس‌هاش»

این‌بار شاعر مهره را به «تخته نرد» ربط داده و ارتباط معنایی بین آن‌ها برقرار می‌سازد.

در این قسمت شاعر از شرایط حاکم بر خانواده شکایت کرده و بیان می‌کند که تغییر بازار (پوست که بیندازد، گرم نمی‌شود بازار این قرص‌ها) تغییری در شرایط خانواده ایجاد نمی‌کند.

۴)

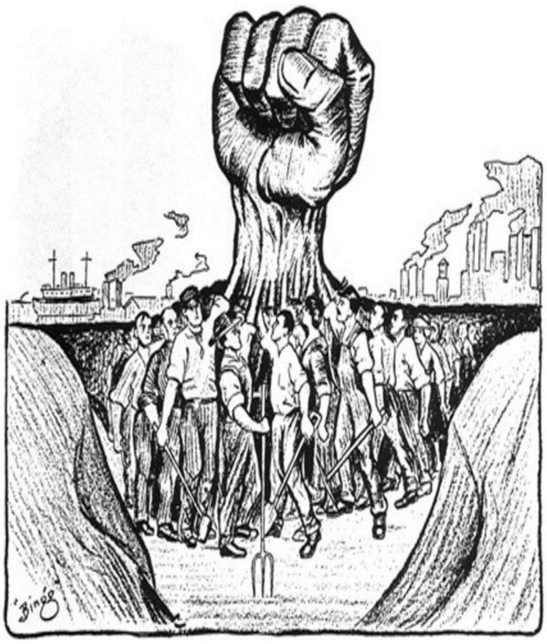
ما
نقشه‌ی اول سریالیم
که تولیدمان به مصرف نمی‌رسد
تاریخ‌مان اما
به انقضا رسیده است
کانال هم که عوض کنیم
خیره می‌شویم
مثل برفی که آب نمی‌شود هرگز

در این اپیزود هم شاعر ارتباط معنایی بین نقش سریال و کانال و برفی (برفک تلویزیون) برقرار کرده و با تعبیری که از این اپیزود می‌توان داشت، شاعر از جامعه‌ای می‌گوید که طبقه‌ی فرودست در آن نقش به‌سزایی دارند ولی دارای کم‌ترین سهم از امکانات هستند.

۵)

مثل دنیا
که خواهرم نیست

و مغز را می‌جَود گریه‌هاش
این موش اگر چشم سفید نبود
دمی تکان می‌داد
و در راه فراری که نیست
گم که نه
فقط سیاه می‌شد



در این اپیزود شاعر فضای جامعه را، با فضای خانواده‌اش مرتبط می‌سازد و از خواهری که به‌هرحال زندگی‌اش سیاه است، می‌گوید. (موش، جویدن، دم) نشانه‌هایی هستند که شاعر به زیبایی آن‌ها را در سطرها پخش کرده و ارتباط معنایی بین آن‌ها پدید آورده است. شاعر در اجرا و پرفورمنس عالی عمل کرده، شعر از فرم و ساختار قابل قبولی برخوردار است، ولی تصاویری که در شعر برای مخاطب ارائه می‌دهد، اغلب پراکنده‌اند. مطالب بسیاری بیان می‌شود ولی فقط تنها با بیان، کشفی صورت نمی‌گیرد.

نقد شعر زهرا هاشمی

نقد و بررسی

پویان فرمان‌بر

عروس شدم بر حسب اتفاق
پدر نبود
که زن بگیرد از آب
یا مادرم را
که گریه غرقش می‌کرد
عروسکی بود موجی
که درمی‌رفت با برادر
تا پشت هفت سالگی
و باد اگر وا نمی‌کرد پاهام
لیز نمی‌شد این لا / لایی
تا بپرد خواب از سر کوچه و لی لی
کل نمی‌کشید درد
تا بپیچد جیغ
لای موهام
که هرگز طناب نشد مادرم نجات
وقتی عروس شدم
پدر سوراخ
و مادرم اتفاقی بود
که افتاد
اما بند نیامد

مشـکلات بر همه جا سـایه افکنده اسـت. شـرقی و غربی ندارد. زندگی از حقیقت وحشـی و بی‌رحم خود دور شده و به سمت تصنع و قراردادها رفته است. دیگر کسی صدای زن را که وحشـی‌ترین حرکت طبیعت است، نمی‌شنود. زن هسـتی می‌بخشد اما در آن خلاصه نمی‌شود، چراکه او یک حرکت است؛ هستی می‌دهد و به آن خیانت می‌کند. درواقع زن در یک جسم خلاصه نمی‌شود و او را به‌مثابه‌ی مفهومی فلسـفی و طبیعی می‌بینم. آیا این معنای سـرکش را می‌توان محدود کرد؟ آیا این حرکت را می‌توان در یک تصـــویر خلاصـه کرد؟ تا کِی نگاه اطراف به زن، در ازدواج خلاصه شـود؟ تمامی این پرسـش‌ها در شعر زهرا هاشمی غوطه‌ور اسـت؛ با واکاوی این اثر می‌توانیم فضـای شعر را کشف و فکرپردازی را راحت کنیم.

گویا این سلسله‌ی اجبار فقط به یک فرد مربوط نمی‌شود و تمـامیِ اعضـــای خـانواده را دربرمی‌گیرد؛ خانواده‌ای که نمایه‌ای از جامعه اسـت و زن را بر حسـب اتفاق محدود می‌کند غافل از این‌که خودشـان نیز محدود می‌شوند چراکه زن چیزی جز همه چیز نیست:

«عروس شدم بر حسب اتفاق
پدر نبود
که زن بگیرد از آب»

از اتفاق زبانی (بدل شدنِ ماهی به زن) در سطرهای بالا که بگذریم، به مادری می‌رسـیم که در اشک‌هایش شنا می‌کند. مادری که مثل یک عروسک از ندانستنِ درد خویش حیرت زده شـده و در اندوهش همچنان زندگی می‌کند. مادری که از پدر جدا شـده و اکنون در کنار برادر شـاهدِ گذشـته‌ی خویش است؛ حال و آینده‌ی دخترش!

«یا مادرم را
که گریه غرقش می‌کرد
عروسکی بود موجی
که درمی‌رفت با برادر
تا پشت هفت سالگی»

این عروسکِ از جنگ برگشته هنوز نمی‌داند که این جنگ را پایانی نیست و ویروسِ تصنع به نسل‌های بعد نیز سرایت می‌کند. چراکه اگر این‌طور نبود با تجاوزِ باد (شوهر بی هویت) به عروس، آرامش مادرانه (لالایی مادر) لیز نمی‌خورد! یعنی شاعر با بیانی معکوس (از دختر به مادر) ارتباط زندگی زن‌ها را نشان می‌دهد:

«و باد اگر وا نمی‌کرد پاهام
لیز نمی‌شد این لا/لایی»

نکته‌ی جالب توجه این است که اگر به سطرهای بالا نظری بیندازید، متوجه می‌شوید که شاعر برخلاف اکثر شاعران زبانی، خارج از موتیف مقید و در جهت تصنع از چندتأویلی استفاده نمی کند. (مانند: لا\ لایی) همچنین بازی‌های زبانی در این شعر به شکل طبیعی رخ داده است و سطحی نیست؛ به‌طوری‌که رد تصنع در ساختار و جایگاه آن احساس نمی‌شود و برجسته نیست. (مانند: و مادرم اتفاقی بود، که افتاد)

فارغ از جنبه‌ی تکنیکال اثر، هرچقدر هم که عروس جیغ بزند و درد بکشد انگار کسی صدایش را نمی‌شنود. انگار نه دختر می تواند دست های مادرش را بگیرد و نه مادر می‌تواند زندگیِ پیش روی دخترش را نجات بدهد.

آری! انگار در این زندگیِ با آرامش غریبه، هنوز زن جایگاه خود را پیدا نکرده است!

«تا ببرد خواب از سر کوچه و لی‌لی
کل نمی‌کشید درد
تا بپیچد جیغ
لای موهام
که هرگز طناب نشد مادرم نجات»

از نکات دیگری که این شعر را جذاب و شعورمند کرده است، می‌توان به اجرا و بیان‌های استعاریِ آن اشاره کرد؛ اگر دقت کنید تمامی سطور، بدون لکنت با سرعتی روان به جلو می‌روند که این مهم باعث ایجاد هارمونی در اثر شده است. همچنین هیچ موضوعی به‌صورت سطحی بر کاغذ نیامده و شاعر سعی کرده که در هر سطر ذهن مخاطب را متناسب با فرم به بازی بگیرد و بیان‌های اثرش را به سمت شعر سوق بدهد. (مانند: وقتی عروس شدم، پدر سوراخ)

در پایان، شاعر گریزی به سطرهای اول می‌زند؛ تنهایی پدر و اندوه مادر را تأکید می‌کند. اندوهی که همچنان ادامه دارد و به نسل‌های بعد و بعدتر نیز سرایت می‌کند. به‌راستی این ویروس تا کِی ادامه دارد؟ اصلن چگونه ریشه‌کن می‌شود؟ همان‌طور که در ابتدا شرح دادم، باید به زن جور دیگری نگریست. زن پوست و استخوان نیست. او یک مفهوم است که باید درک شود تا به طبیعت نزدیک بشویم. اما اگر تمامیِ این حرف‌ها با بی‌اعتناییِ زن‌ها همراه باشد، هیچ فایده‌ای نداشته و بشریت به طبیعت نزدیک نمی‌شود. اگر زن از پله‌های عذاب مدام به پایین می‌رود و عمیق‌تر می‌شود مشکل از خود اوست. خلاصه این‌که نباید فراموش کرد انقلاب سیاه‌پوستان به دستِ بیگانه‌گان نبود و خودشان یک‌دیگر را بالا کشیدند.

وقتی عروس شدم
پدر سوراخ
و مادرم اتفاقی بود
که افتاد
اما بند نیامد

۳مینارهای کالجی
۵

پدیدارشناسی، نقد معطوف به خواننده

محمد مروج

پدیدارشناسی یا فنومولوژی علم و روش مطالعه ی پدیدارهای عینی بدون قضاوت و پیش‌داوری‌ست. در واقع یک پدیدارشناس باید بی‌طرف باشد و در بررسی‌های خود، متافیزیک و ماوراء و سنت‌های پیشین را وارد نکند و فقط به ذات و ماهیت آن چیز بپردازد. از این نظر پدیدارشناس و منتقد حرفه‌ای، عمل‌کردی مشابه هم دارند چون یک منتقد درباره‌ی یک اثر ادبی مثلن شعر نظر غایی نمی‌دهد، بلکه اجزای آن را شکسته و تشریح می‌کند.

فیلسوفان و نظریه‌پردازانِ بسیاری در این زمینه کار کرده‌اند؛ از «هگل و کانت» گرفته تا «هایدگر و گادامر» اما چون «ادموند هوسرل» فیلسوف آلمانی بیش‌تر عمر خود را به تحقیق و پژوهش در این رابطه صرف کرد، بسیاری او را بنیان‌گذار پدیدارشناسی می‌دانند. هوسرل پدیدار را آن نوع از شناخت و معرفت می‌خواند که حاصل ترکیب دو محدوده‌ی عینیت و ذهنیت باشد و می‌گوید پدیدار، واقعیتی‌ست که در حیطه‌ی شناخت انسان قرار دارد و حامل نیت و معنا، فارغ از انتزاعات ذهنی‌ست. اگر بتوانیم یک موضوع یا ابژه را آن‌گونه که خود را می‌نمایاند، به‌دور از مفاهیم و قالب‌های پیشین درک کنیم، در آن صورت است که از پدیدارشناسی استفاده کرده‌ایم، مانند بررسی پدیده‌های هم‌جنس‌گرایی یا قتل!

هوسرل با رد شیوه‌ی کسب آگاهی از طریق آزمایشات تجربی و نیز بازسازی ذهنی و نسبت دادن برخی قضایای ذهنی به واقعیت خارجی (برای بررسی قتل، نیازی نیست یک نفر را بکُشیم تا آن‌را تجربه کرده باشیم و یا کل موضوع را در ذهن‌مان تجزیه و تحلیل کنیم)، نوعی فلسفه‌ی رادیکال و تلفیقی را پی‌ریزی کرد که در حوزه‌های بسیاری کاربرد دارد.

حال به سراغ نقد معطوف به خواننده و رابطه‌ی آن با پدیدارشناسی می‌رویم؛ در نقد و هرمنوتیک سه رویکرد و گرایش مهم وجود دارد:

۱) نقد مؤلف‌محور: در این گرایش نویسنده نقش اساسی را ایفا می‌کند؛ یعنی شرایط زندگی، حالات روحی، تحولات اجتماعی، سیاسی و فضای روشن‌فکریِ جامعه در زمان حیات او و زیست مؤلف، در خلق اثر ادبی‌اش دخیل است. چنین نگاهی به شعر و داستان با آزادی ادبی منافات دارد، یعنی شما کتابی را فقط به‌خاطر نویسنده‌اش بخوانید نه محتوایش!

۲) نقد متن‌محور: منتقدین ساختارگرا و پساساختارگرا با حذف مؤلف، به بررسی خودِ متن و عوامل درونی‌اش می‌پردازند. آن‌ها کاری به نویسنده ندارند و معتقدند متن خودبسنده است و برای تأویل، رجوع به آن کفایت می‌کند.

۳) نقد خواننده‌محور: جایگاه اصلی را در این گرایش، مخاطب بر عهده دارد. درواقع این خواننده است که طبق زیرساخت ذهنی و تجربه‌های شخصی و علم ادبی‌اش به خوانش اثر می‌پردازد، این سه در جای خود اهمیت دارند. مؤلف مهم است، چون هنرش را تحت تأثیر کشف و شهود و متأثر از واقعیات و دریافت‌های محیط اطراف خود می‌آفریند و مطمئنن زندگی شخصی‌اش را وارد اثرش می‌کند. متن هم مهم است، چون عامل مهم در ساختن آن، زبان است و زبان دنیایی‌ست که در آن انسان‌ها با یک‌دیگر

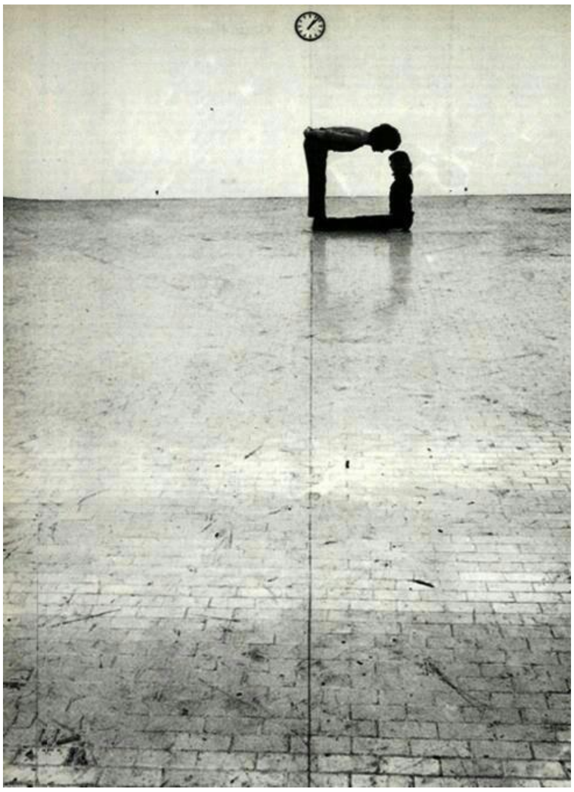
ارتباط برقرار می‌کنند و بدون آن هیچ اثر بزرگی خلق نمی‌شود. به‌عنوان نمونه هایدگر به زبان معتقد است و به متن ماهیتی زبانی می‌دهد و آن را عامل مهمی می‌داند، چون زبان سیال و جاری‌ست و هرکس تفسیری از آن دارد، پس به‌خاطر همین خصلت، هر طیف خوانشی یک تأویل ارائه می‌دهد. از طرف دیگر خواننده هم نقش بزرگی در پویایی هنر دارد، چون یک متن به تعداد خوانش‌هایی که از آن می‌شود، افق دلالت معنایی دارد. یک دانشجو ممکن است غزلی از حافظ را به شکلی بخواند که با خوانش یک کارگر یا منتقد حرفه‌ای، متفاوت باشد.

هر متن ادبی دارای تأثیر و معناست! تأثیر به ساختار زبان و تکنیک‌های ادبیِ به‌کار رفته توسط خالق مربوط است و معنا یا دریافت به دیالکتیک بین مخاطب و خطوط سفید و ناپیدای میان سطور متن برمی‌گردد. برای نمونه میزان شکنندگی یک پیرمرد در عبارت «آن پیرمرد چه‌قدر لاغر است»، به دریافت خواننده بستگی دارد پس جنبه‌ی هنری اثر به مؤلف و زیبایی‌شناختی آن بر عهده‌ی مخاطب فعال است. بنابراین ما به تناسب گاردی که اتخاذ می‌کنیم مانند نقد سیاسی، اسطوره‌ای، روان‌کاوانه، ساختارگرایی و...، معناهای متفاوتی از متن استخراج می‌کنیم. حال ببینیم آیا می‌توان یک شعر را از منظر پدیدارشناسانه بررسی کرد؟

ما در هر اثر هنری با یک ماهیت عینی و مادی روبه‌رو هستیم، پس می‌توانیم به‌مثابه‌ی یک پدیده آن را شناسایی کنیم. یک شاعر یا نویسنده بعد از گذشت زمانی از خلق اثرش، وقتی دوباره آنرا می‌خواند، احساس می‌کند بعضی جاهایش نیاز به بررسی مجدد دارد، چون ممکن است سواد تئوریک یا حتا زیرساخت‌های ذهنی‌اش متحول شده باشد، بنابراین آن‌را بازنویسی می‌کند. پس مادیت اثرش را پدیدارشناسی کرده است. خواننده نیز به همین شکل است. هر مخاطب با ابژه‌ی متن مواجه می‌شود و اگر با دیدی بی‌طرف و بدون پیش‌زمینه و وارد نکردن سنت‌ها در خوانش آن را بررسی کند، خودبه‌خود از پدیدارشناسی بهره می‌گیرد. او حین خوانش درواقع درحالِ دوباره نوشتن متن است و با بهره‌گیری از افکار و علم روزِ خود آن را تفسیر می‌کند، پس پدیدارشناسی خصلتی درزمانی دارد. بنابراین مخاطب در مواجه‌ی با متن نقش پُررنگی دارد، چون هر اثر هنری براساس تعداد خوانندگانش دارای افق معنایی‌ست.

برای نمونه عبارت «بند آمدنِ نفس» براساس طیف جامعه‌ی خوانشی خود چندین دلالت معنایی دارد: از لحاظ پزشکی یعنی مانعی باعث شده تا ریه خوب کار نکند، یا از نظر سیاسی یعنی یک نفر دچار سانسور و خفقان شده و نمی‌تواند فعالیت کند، یا از دید شعری ممکن است سوژه با صحنه‌ای اروتیک روبه‌رو شده باشد. پس ما با تأویل‌های بی‌شمار طرف نیستیم بلکه افق‌های دریافت بسیارند! از طرف دیگر وقتی متنی را می‌خوانید؛ با استفاده از تجربیات شخصی خود نه براساس ذهنیت، شروع به دریافت معنا می‌کنید، در نتیجه از پدیدارشناسی بهره می‌گیرید.

با توجه به توضیحات بالا، فنومولوژی در نقد معطوف به خواننده از اهمیت بسیاری برخوردار است، چون ما در خوانش ابتدا به ابژه‌ی متن برمی‌خوریم و با بررسی و واکاوی سطح، به عمق و معناهای نهفته در دل آن خواهیم رسید.



مفهوم دیگر بودن

ساحل نوری

میخائیل میخائیلوویچ باختین فیلسوف روسی ادبیات بود، که آثار تأثیرگذاری در حوزه‌ی نقد و نظریه‌ی ادبی نوشته است. اصطلاحات «گفت‌وگویی» و «گفت‌وگوگرایی» اغلب به مفاهیمی مرتبط است که میخائیل باختین از آن در اثرش در بابِ تئوری ادبی (تخیّل گفت‌وگویی) بهره برده است. باختین اثر ادبی گفت‌وگویی را در مقابل اثر تک‌گویانه قرار می‌دهد. اثر گفت‌وگویی بر پایه‌ی گفت‌وگوی پیوسته، با آثار ادبی دیگر پیش می‌رود و تنها پاسخ، تصحیح، سکوت در برابر یا گسترشِ اثر قبلی نیست، بلکه ارتباط آگاهانه برقرار کردن با اثر قبلی و به همان‌سان پیوسته آگاه شدن از سوی اثر پیشین است. ادبیات گفت‌وگویی در ارتباط و مراوده با آثار گوناگون و متعدّد است. این موضوع تنها تأثیرگذاری صرف نیست؛ چراکه گفت‌وگو در هر دو سو ادامه پیدا می‌کند و اثر ادبیِ پیشین، به اندازه‌ی اثر حاضر تغییر می‌یابد و دگرگون می‌شود. ارائه‌ی نظریه‌ی (رابطه‌ی من و تو) باختین و راه‌گشایی افکار او، در کنش متقابل ضروری و غیرقابل اجتناب ذهن آدمی و جهان، تحت تأثیر «نظریه‌ی کانت» مبنی بر ادراک پدیده‌ها توسط ذهن آدمی، که شرایط زمانی و مکانی خود را بر پدیده‌ها تحمیل می‌کند بود و موجب پدید آمدن این نظریه شد. براساس گفته‌های باختین، پایه و اساس گفت‌وگوگرایی، بر همین رابطه‌ی بین خود و دیگری نهاده شده است و آگاهی نسبت به مفهوم دیگر بودن، لازمه‌ی برقراری مکالمه است. یک کار زیبایی‌شناسانه، شکل تکامل یافته‌ای از رابطه‌ی خود و دیگری را ارائه می‌دهد. اثر ادبی زیبایی‌شناختی، نه بازنمایی واقع‌گرایانه‌یِ زندگی توسط نویسنده است و نه یک انگاره‌ی قراردادی تحمیلی بر واقعیت زندگی از جانب نویسنده؛ بلکه نتیجه‌ای نهایی‌ست که از پیچیده‌گی‌های رابطه‌ی بین این دو به دست می‌آید.

بدین معنا که هنرمند واقعی، از طرفی با «منیّت خود» که متمایل است برداشتی خاص را به اطراف خود دیکته کند روبه‌روست و از طرف دیگر، دست در گریبان «غیرخودی بودن» یا «دیگر بودنِ» واقعیات اطراف خود است، در صورتی کارش در زمره‌ی آثار هنری زیبایی‌شناسانه رقم خواهد خورد که پس از رویارویی این دو روند و به تعادل رسیدن نهاییِ این دو نیروی جدلی، کاری مکالمه‌ای ارائه شود. مفهوم دیگر بودن شامل غیر بودنِ شخص، مکان و نقطه نظر می‌شود و این مفهوم در صورتی در کار ادبی القا می‌شود که نویسنده از نقطه‌نظرِ یک بیگانه، خود را به منصه‌ی ظهور برساند. هر یک از ما زبان، نقطه‌نظر و نظام مفهومیِ متفاوت از دیگری داریم. برقراری ارتباط انسانی با شکستن مرزها، رها کردن قالب خودی و خود را جای دیگر فرض کردن، محقق می‌شود. باختین سعی دارد نشان دهد که حتا در به‌ظاهر خصوصی‌ترین و شاخص‌ترین گفتار یا سخن، سخن یا طرف گفت‌وگویِ دیگری وجود دارد، به نظر او سخن‌گویی که یک‌سره بر یک موضوع عینی تمرکز دارد، همواره به مخاطبان بالقوه در چپ و راست خود هم نظری می‌اندازد. زبان از این حیث در سرشت خود «گفت‌وگویی» است و صرف نظر از این‌که چه پاسخی به صورت بالفعل ارائه خواهد شد، درگیر نوعی گفت‌وگوست. باختین گفت‌وگویی را به تصویر می‌کشد که سخنان

سخنگوی دوم، از آن حذف شده است. سخنگوی دوم حضوری نامرئی دارد؛ سخنان‌اش را نمی‌شنویم ولی در عمق، این سخنان تأثیرِ تعیین کننده‌ای بر کُل سخنان حاضر و مرئی سخنگوی نخست دارد. باختین بیش‌تر درباره‌ی مفاهیم گفت‌وشنودی بحث می‌کند و می‌گوید همه‌ی واژه‌ها یا گفته‌ها، در پاسخ یا واکنش به امری، ادا می‌شوند. در رفتار روزمره، واژه‌ها درون نظام ادراکی خودِ نویسنده که پُر از اشیای خاص و حالات احساسی و مرتبط با آن‌هاست، درک می‌شود، بنابراین تمام گفتار به سمت چیزی گرایش دارد که باختین آن را «افق درک» شنونده می‌نامد. باختین بنیانِ مکالمه‌گری یا گفت‌وشنودی را بر رابطه‌ی بین خود و دیگری بنا می‌نهد، آگاهی نسبت به مفهوم دیگر بودن را لازمه‌ی برقراری مکالمه می‌داند و حتا آن را به جنبه‌ی زیباشناختیِ اثر ادبی تعمیم می‌دهد؛ بدین صورت که رابطه‌ی خود و دیگری منجر به پدید آمدنِ شکل تکامل یافته‌ی عصر می‌شود، که از بُعد زیباشناختی حائز اهمیت است. هنرمند واقعی از طرفی با «من بودن خود»، که تمایل به برداشت شخص از اطراف دارد، مواجه است و از طرف دیگر، با «غیرخودی بودن» یا دیگر بودن واقعیات اطراف‌اش روبه‌روست. توان واژه‌ها و سایر نشانه‌های لفظی در حملِ بیش از یک معنا، مطابق با بافتی‌ست که در آن به‌کار می‌رود. در این نقد «مارکسیسم و فلسفه‌ی زبان» به این متهم شده است که به نشانه‌ها معانی ثابت می‌دهد؛ در صورتی‌که عملن معنی واژه‌ها به تعریف مجدد مداوم، در چارچوب مبارزه بین طبقات و گروه‌های اجتماعی، بستگی دارد. نظریه‌های باختین در وهله‌ی نخست بر مفهوم گفت‌وگو (دیالوگ) و این‌که زبان (هر شکل سخن و یا نوشته) همواره گفت‌وگویی است، متمرکزاند. این مفهوم گفت‌وگو با مفهوم مارکسیستی دیالکتیک، یکسان نیست. اگرچه با آن در توجه به خصلت اجتماعی گفت‌وگو و نیز کش‌مکشِ ذاتی درون آن، مشابه است. گفت‌وگو از سه جزء تشکیل می‌شود. سخنگو، شنونده یا مخاطب و... رابطه‌ی میان این دو! در نتیجه زبان و آن‌چه زبان بیان می‌کند یعنی اندیشه‌ها، شخصیت‌ها، اشکال حقیقت و همواره محصول تعامل میان حداقل دو نفر است. باختین مفهوم گفت‌وگو را در تقابل با مفهوم مونولوگ (تک صدایی) قرار می‌دهد، که توسط یک شخص و یک نهاد گفته و بیان می‌شود. در نظریه‌ی باختین گفت‌وگو در مفهوم عام و گسترده‌ی آن به معنای هرگونه ارتباط زبانی، به هر شکل ممکن است. بنابراین می‌توان گفت تمامی ارتباطات و فعل و انفعالات زبانی، به‌صورت تبادل گفتارها، یعنی به‌صورت گفت‌وگو، انجام می‌پذیرد. اما گفت‌وگو در معنای خاصِ آن، فقط یک گفت‌وگوی ساده بین دو شخص نیست، بلکه نوعی هستی‌شناسی است که از رهگذرِ وجود «دیگری»، «خود» معنادار می‌شود. به نظر باختین، در تعامل با دیگران آگاهی ما شکل می‌گیرد و به‌واسطه‌ی این تجربه از دیگری‌ست، که آگاهی ما صیقل می‌خورد. او هم‌چنین تک‌گویی یا مونولوگ را در نقطه‌ی مقابل گفت‌وگو قرار می‌دهد و می‌گوید: تک‌گویی در نهایت انکار می‌کند که بیرون از آن، آگاهیِ دیگری با همان حقوق و قادر به پاسخی با همان درجه‌ی اعتبار وجود دارد. تک‌گویی به انکار غیر و استقلال و کفایت آن به‌عنوان یک «من» با حقوق مساوی برمی‌خیزد. برای دیدگاه تک‌گویانه (در شکل افراطی و یا ناب آن)، غیر صرفن «موضوع» آگاهی باقی می‌ماند و نمی‌تواند در بطن خود یک آگاهی را متشکل کند. پاسخی که قادر به ایجاد تغییری در دنیای آگاهیِ من باشد، از غیر انتظار نمی‌رود؛ تک‌گویی به خودی خود کامل و کافی است و از این رو نسبت به پاسخ غیر ناشنواست و به انتظار چنین پاسخی نمی‌نشیند و هیچ توان مؤثری برای آن قائل نیست. تک‌گویی از غیر، صرف‌نظر می‌کند و تلاش می‌ورزد تمامی واقعیت را به عینیت درآورد. تک‌گویی وانمود می‌کند که کلامِ آخر است. باختین همچنین سه عرصه‌ی گفت‌وگوی سقراطی، کارناوال و رمان را تجلی‌گاه گفت‌وگو در معنای خاص و هستی‌شناسانه‌ی آن می‌داند. بنابراین با توجه به تعریف باختین از گفت‌وگو و همچنین ویژه‌گی‌های موجود در این سه عرصه، می‌توان گفت که از نظر باختین، گفت‌وگو گونه‌ای کندوکاوِ جمعی و نقادانه برای یافتن حقیقت است که در نهایت به خودآگاهی و

خوداصــلاحی می‌انجامد. از جمله ویژه‌گی‌های دیالوگ که از نظر باختین آن را از یک ارتباط ســاده متمایز می‌کند عبارت‌ست از: مستقیم بودنِ رابطه؛ به این معنا که هیچ‌گونه ســاختار اجتماعی یا ذهنی نباید منجر شــود که افراد از هم دور شــده و یک‌دیگر را به‌مثابه‌ی ابژه تلقی کنند. آگاهی و خودشناسی محصول گفت‌وگوست. به‌نظر باختین آگاهی و شــناخت، پدیده‌ای دو ســویه اســت و ذهنیت‌های مختلف، تنها در روابط گفت‌وگویی میان افراد ایجاد می‌شود. باختین در نظریه‌های ادبی خود، به‌خوبی نشــان داده که دیالوگ اساس زبان است، ولی همواره امکان تبدیل آن به مونولوگ وجود دارد. دیالوگ به روی تفکر و آزادی گشــوده اســت، در حالی‌کــه مونولوگ واجــد خصــلتی اســتبدادی و ســرکوب‌گرانه است. باختین از اصطلاح «موقعیت‌مندی» در تعریف گفتار استفاده می‌کند. به نظر او، گفتارها موقعیت‌مند هســتند و معنای اصــیل آن‌ها را باید در موقعیت رخدادشان درک کرد. همه‌ی گفتارها در پاسخ به گفتارهای پیشین بیان می‌شــوند و معطوف به مخاطب هستند، به این معنا، زبان از طریق تعــامل اجتماعی در زمینه آموخته می‌شــود. گفتار پدیده‌ای اجتماعی اســت و خصــلت آن از دو چیز ناشــی می‌شــود؛ اولن گفتار خطاب به کســی ادا می‌شــود و ثانین گوینده خود موجودی اجتماعی اســت. این ارتباط و عمل متقــابــل گفتــاری و کلامی بــه نظر بــاختین بنیــادی‌ترین خصــیصه‌ی زبان است. مفهوم دیالوگ و صفت ممیزه‌ی آن، یعنی دگرآوایی در تقابل مســتقیم با مفهوم مونولوگ یا تــک‌گــویی قرار می گیرد و تــک‌گویی لاجرم بــه نوعی دگماتیســم و اندیشه‌ی جزمی منجر می‌شود. از نظر باختین، چندصــدایی ویژگیِ گفت‌وگومندی اســت. چندصــدایی به‌معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است، چنان‌که تمام صــداها حق حضور داشته باشند، بدون این‌که یکی بر دیگری مسلط باشــد. گفت‌وگومندی عنصــر اساسی آرای باختین در مورد روابط میان متون محسوب می‌شود. باختین بــراســـاس چــگــونگی و میزان برخورداری متن‌هــا از گفت‌وگومندی، آن‌ها را به دو گونه یا فراگونه‌ی کلی تقسیم می‌کند: فراگونه‌ی تک‌گویی و فراگونه‌ی چندگویی. البته برای تعمیم افراطی، بــاید گفت که هیچ متنی بی بهره از متن‌های دیگر نیســت و تفاوتی که میان آن‌ها وجود دارد، تفاوت بر ســر میزان گفت‌وگومندی اســت. باختین مفهوم گفت‌وگو یا گفت‌وگویی را، بیش‌تر بسط می‌دهد و استدلال می‌کند که تمام کلمات و یا گفته‌ها به‌ســوی پاســخی و واکنشی جهت دارند. در مکالمات روزمره، کلمات از طریق قرار گرفتن در نظام مفهومیِ شــنونده درک می‌شــوند و ســرشــار از اهداف معین و تأثرات احســاســی‌اند و با آن‌ها مرتبط‌اند. در نتیجه فهم یک گفته از پاســخ شــنونده به آن جدایی ناپذیر اســت. به‌همین خاطر تمام ســخن‌ها به‌ســوی آن‌چه باختین «افق مفهومی» شــنونده می‌خواند جهت دارند که این افق شــامل زبان‌های متعدد اجتماعی اســت، که شــنونده از آن ها اســتفاده می‌کند. «دیالوگیســم» گرایشی به ســمت تعامل میان زبان‌های مختلف ســخنگو و زبان‌های شــنونده اســت و به این دلیل اســت که باختین می‌گوید: «ســخن‌ها در مرز میان زمینه‌ی خود و زمینه‌ی دیگری و بیگانه زندگی می‌کنند».

در بحث ســاختار رشــد شخصیت، باختین به تمایز بین دو مفهوم اصــرار می‌ورزد: مفهوم (من برای خودم) و مفهوم (من برای دیگری) یا دیگری برای من. او احساس و درکی را که انســان از خصــوصیات و توانایی‌های درونی خویش، توســط ضــمیر خودآگاه دارد با مفهومی که دیگران به‌عنوان افراد بیگانه از شــخصــیت او دارند، مقایســه می‌کند. باختین همواره بین مفهوم «خود» و «دیگری»، فــاصــلــه‌ای قائل می‌شــود. این نظر اهمیت نیاز به دیگران را گوش‌زد می‌کند. (خودِ) ســالم همواره توانایی خویش را برای گفت‌وگو و مکالمه با دیگران حفظ می‌کند. اگر «من بودن» یا «دیگر بودن» بر طرز فکری یا کاری حاکم شود، نتیجه آن است که در خزانه‌ی واژه‌گان باختین، تک‌گفتاری نامیده می‌شود و از ارزش زیبایی‌شــناختیِ کار می‌کاهد. تفاوتی محســوس بین «مرکز» یا «خود» و هرآن‌چه غیرمرکز یا «دیگری‌ست» وجود دارد، که همین تفاوت، منشــاء ایجاد مکالمه اســت. عقاید باختین با نظرات «ژاک دریدا» در مورد عدم وجود مرکز یا حضــور معنا در کار ادبی در تناقض است، اما نمی‌توان این

حقیقت را کتمان کرد که نظرات باختین بازگشاییِ گرهِ کوری شد که نظریه‌ی حضور خودمعنای دریدا در نقد ادبی، ایجاد کرده بود. این‌که تا چه اندازه باختین در ارائه‌ی یک الگوی عملی برای حل مشکلاتی که منتقد در بحث کارهای ادبی در دیدگاه زیبایی‌شناختی با آن‌ها روبه‌روست، موفق بوده یا نه، امری بحث‌انگیز است و موافقان و مخالفان فراوانی داشته است.

برای نمونه:

تحلیل شعر کالباس «علی عبدالرضایی» از دیدگاه گفت‌وگوگرایی:

کالباس

دست‌هایش را که در عکس افتاده بود   دو دستی گرفتم
وقتی که پا شد تشکّر نکرد
«می‌توانم با شما قدم بزنم؟»
نگفت نه
دست‌های او را می‌گیرم
و بر عکس راه می‌رویم
«کسی را که در چشم‌های تو مخفی کردند
هر چه می‌گردم   بیشتر گم می‌کنم
راستی   شما عروسی نکرده‌اید؟»
نمی‌گوید
«نمی‌کنید؟»
نگفت نه!
کردیم!
روزها مثل باد می‌گذشت
و شب چند ثانیه بیشتر نبود
ما   دو عکس تنها بودیم
که دنیا می‌خواست   از آلبوم بیرون‌مان کند
کرد!
باور نمی‌کنید!؟
امشب که بر عکس دیگری خوابیده‌ام
سری به آن آلبوم بزنید
و از یخچالی
که درش را درعکس باز می‌کنید
هرچه می‌خواهید
ببخشید!
فقط کالباس داریم!

علی عبدالرضایی

هرچند تئوریِ باختین درباره‌ی رمان، به‌عنوان نمونه‌ی ادبیات مکتوب ارائه شده است، ولی همان‌طور که «علی عبدالرضایی» در مبحث «پاشنه‌ی آشیلِ باختین» ذکر می‌کند، دیدگاه کلاسیک باختین منجر به این شده که شعر را تک‌صدایی فرض کند؛ در صورتی‌که در این‌جا با شعر چندصدایی مواجهیم که ساختار روایی و داستانی دارد و از منطق گفت‌وگوگرایی بهره گرفته است.

به اعتقاد باختین هیچ گفتاری خنثا و بی‌مخاطب نیست، بلکه بر آن منطق مکالمه حکم‌فرماست.

برای درک تجربی بهتر به بررسی جزء به جزء شعر می‌پردازم:

اپیزود ۱.

دست‌هایش را که در عکس افتاده بود   دو دستی گرفتم
وقتی که پا شد تشکّر نکرد
«می‌توانم با شما قدم بزنم؟»

در سطر اول این شعر دو اتفاق زبانی (در عکس افتادن) رخ می‌دهد: ۱) در عکسش افتادم. ۲) دست‌هایش که در عکس افتاده است.

در تعبیر این سطر راوی از یک عکس سخن می‌گوید که راوی دست‌هایش را درون عکس کرده و شخصیت درون عکس را از جا بلند کرده است. در سطر بعدی از شخصیت درون عکس می‌گوید؛ زمانی که او را بلند کرده تشکر نکرده است. در سطر بعدی صداها وارد شعر شده و مکالمه درون عکس شکل می‌گیرد:

«می‌توانم با شما قدم بزنم؟»

در تعبیر کلی این اپیزود می‌توان گفت شـــاعر فضـــایی را می‌سازد که یک آقا، خانمی را از روی زمین بلند کرده و از او درخواست می‌کند با او قدم بزند.

اپیزود ۲.

نگفت نه
دست‌های او را می‌گیرم
و بر عکس راه می‌رویم

در ســطر اول این اپیزود، صــدای درونیِ راوی وارد شــعر می‌شـود و بیان می‌کند که زن درون شعر مخالفتی نمی‌کند. ســطر بعدی ســاختاری چندتأویلی دارد که از آن دو تعبیر برداشت می‌شود: ۱) برعکس راه رفتن. ۲) بر روی آن قاب عکس راه رفتن.

اپیزود ۳.

«کسی را که در چشم‌های تو مخفی کردند
هرچه می‌گردم   بیشتر گم می‌کنم
راستی   شما عروسی نکرده‌اید؟»
نمی‌گوید
"نمی‌کنید؟ "
نگفت نه!
کردیم!

در این اپیزود مکالمه‌ی دوم شـکل می‌گیرد؛ مردِ شعر از زن می‌پرسـد عروسی نکرده‌اید؟ که صدای درونی می‌گوید که زن پاسـخ نمی‌دهد و مرد می‌پرسـد ازدواج نمی‌کنید؟ و باز صـدا می‌گوید که زن نه نمی‌گوید، در سـطر بعدی صـدای دیگری وارد می‌شود و می‌گوید باهم ازدواج کرده‌اند!

اپیزود ۴.

روزها مثل باد می‌گذشت
و شب چند ثانیه بیشتر نبود
ما   دو عکس تنها بودیم
که دنیا می‌خواست   از آلبوم بیرون‌مان کند
کردا!

در این اپیزود زمان ورق می‌خورد و فضـــا تغییر می‌کند و مرد که حالا خودش هم بدل به عکس شـــده می‌گوید که آن‌ها فقط دو عکس بوده‌اند و دنیا می‌خواسته آن‌ها را از هم جدا کند. در ســطر بعدی زمان تغییر کرده و از «ماضــی» به «حال» تبدیل می‌شـــود و مرد می‌گوید: کردا! در تأویل این سطر متوجه می‌شویم که شخصیت‌ها از هم جدا شده‌اند.

اپیزود ۵.

باور نمی‌کنید!؟
امشب که بر عکس دیگری خوابیده‌ام
سری به آن آلبوم بزنید
و از یخچالی
که درش را در عکس باز می‌کنید
هر چه می‌خواهید
ببخشید!
فقط کالباس داریم!

در سطر اول این اپیزود، شاعر مخاطب را با شعر گره زده و از تکنیک فاصله‌گذاری استفاده می‌کند.

خطاب به مخاطب می‌گوید: باور نمی‌کنید؟!

در تأویل ســطر بعدی متوجه می‌شــویم که شــخصــیت مرد شــعر دیوانه اســت و در تصوراتش با شخصیت درونِ شعر می‌خوابد. در ادامه ســـپیدخوانی اتفاق افتاده و در تعبیر سطرهای بعد باید گفت که مرد از معشوقش جدا شده، زیرا یخچالی که فقط در آن کالباس (غذای آماده) اســت، به این نکته اشــاره دارد که در آن خانه پخت‌وپز صورت نمی‌گیرد و مرد مجرد اســـت. این شـــعر نمایانگر چندصـــدایی و گفت‌وگوگرایی به روش‌های مختلف اســـت. گفت‌وگو با ســوژه‌ی عکســی، گفت‌وگو با درونِ خودش، گفت‌وگویی بین دو شــخصــیت و چندین صدای مختلف، همان‌طور که در بالا بیان کردم، به روش‌های گوناگون وارد می‌شـــوند و نظریه‌ی باختین را راجع به تک‌صـــداییِ شـــعر کاملن رد می‌کنند.

منبع: دانش‌نامه‌ی نقد ادبی دکتر مقدادی
دموکراســی گفت‌وگویی: امکانات دموکراتیک اندیشــه‌های میخائیل باختین و یورگن هابرماس، منصور انصاری
تخیل مکالمه‌ای، میخاییل باختین

گزاره های یدکی
۶

هرمنوتیک

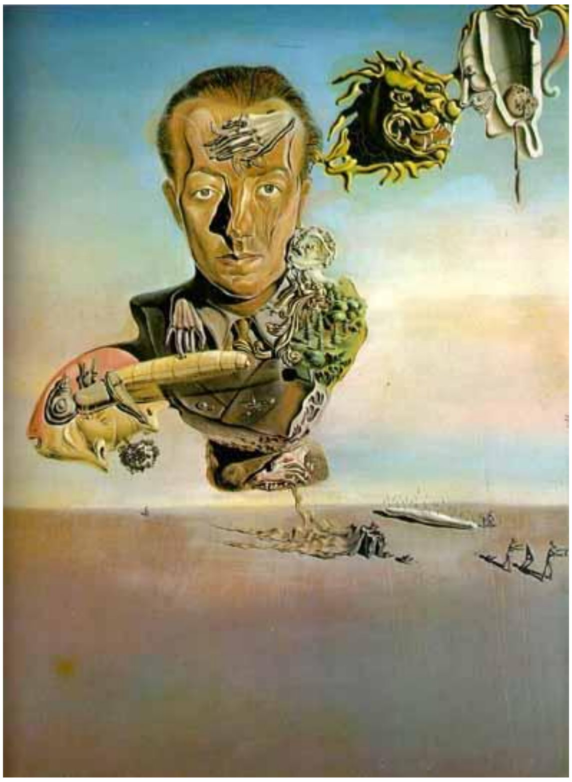
محمد مروج

هرمنوتیک را علم تأویل هنر دانسته‌اند که از نام «هرمس» گرفته شده است. این علم در قدیم فقط مختص متولیان مذاهب و گردانندگان ادیان بود و از آن در جهت تبیین و تفسیر کتب دینی بهره می‌بردند! با تغییر و تحولات فرهنگی و اقتصادی که هم‌زمان با مدرنیسم و به‌خصوص جدا شدن شاخه‌ی پروتستان از مسیحیت در اروپا رخ داد، هرمنوتیک از پستوهای تاریک کنیسه‌ها و کلیساها خارج و بین مردم کوچه و بازار رواج یافت و آن‌ها کم‌کم مجال یافتند تا خود به تأویل تورات و انجیل بپردازند. به موازات این جریان، نظریه‌پردازان ادبی نیز دست به‌کار شدند و سعی کردند بوطیقایی برای فهم بهتر متون کلاسیک تدوین کنند. اکنون بیش از یک و نیم قرن از آغاز جنبش «هرمنوتیک نوین» می‌گذرد و طی این مدت، نحله‌های بسیاری پدید آمدند که هر یک از دید خود به تفسیر گوشه‌ای از جنبه‌های زیباشناختی آثار ادبی پرداختند. به طور کلی ۳ جریان عمده در هرمنوتیک مطرح‌اند:

۱) مؤلف‌محور (کلاسیک): منتقدان این عرصه معتقدند که هر متن دارای معنای غائی‌ست و وظیفه‌ی تأویل‌گر کشف و رسیدن به آن معنای نهایی‌ست. «شلایرماخر» و شاگردش «دیلتای» در آثارشان نقش نویسنده را بسیار مهم می‌دانستند. اشکال عمده‌ی نقد مؤلف‌محور این است که بعد از گذشت سالیان دراز از مرگ نویسنده، دست‌یابی به نیت او و شرایطی که در آن شاهکار ادبی‌اش را نوشته، مشکل است، بنابراین پرداختن محض به خالق اثر، آزادی خواننده را زیر سؤال می‌برد هرچند داشتن آگاهی مختصر راجع به زیست مؤلف می‌تواند در خوانش بهتر به ما کمک کند.

۲) متن‌محور (فلسفی): در چنین نقدی اصطلاحن مؤلف مُرده و مخاطب و یا حتا خودِ صاحب اثر در خوانش‌های مجدد، تبدیل به نویسنده می‌شوند و متن را بازنویسی می‌کنند. چنین منتقدانی همه‌چیز را در متن می‌بینند و با ساختارشکنی و جداسازی اجزای آن، به بررسی دقیق و موشکافانه‌ی اثر دست می‌زنند. یکی از عوامل مهم در بررسی‌های متن‌محور زبان است، چون از طریق آن است که انسان‌ها با یک‌دیگر ارتباط برقرار می‌کنند و متون خوانده می‌شوند. فرمالیست‌های روسی، ساختارگراها و پساساختارگراها از عمده‌ترین بانیان این جریان فکری هستند. «میشل فوکو» با انتشار مقاله‌ی مؤلف چیست و یا «رولان بارت» با اعلام نظریه‌ی مرگ مؤلف، نقش مهمی در پیش‌بُرد نقد متن‌محور داشته‌اند.

۳) خواننده‌محور: این جنبش که در دهه‌های اخیر پیش‌رفت محسوسی داشته، جایگاه اصلی را در تأویل به خواننده اختصاص می‌دهد. افراد زیادی در گسترش این نحله نقش داشته‌اند، مانند «اریک هرش» که بین معنا (نیت مؤلف) و دلالت متن (برداشت خواننده) تمایز قائل می‌شود و معتقد است مخاطب قادر نیست به معنای غائی اثر برسد و فقط از طریق افق‌های دلالت و همذات‌پنداری با متن می‌تواند به آن نزدیک شود. در مقابل ما به نظرات «استنلی فیش»



برمی‌خوریم که می‌گوید متن، هیچ معنای از پیش مشخصی ندارد، بلکه نحوه‌ی تأویل ما در فهم و درک آن مؤثر است. تمام این نظریه‌ها می‌توانند از ســوی ما به‌عنوان مخاطب خلاق، مورد بهره‌برداری قرار گیرنـد و بـاید راهی میانه انتخاب کرد تا هم استقلال متن حفظ شود و هم خواننده از آزادی لازم برای تأویل برخوردار باشــد. درواقع این دو، مکمل یکدیگرند و نگرش افراطی به هر یک از آن‌ها باعث افتادن در هزارتوی اندیشــه‌ها و سـرگشـتگی بین نشانه‌های گوناگون می‌شــود. ما باید در خوانش هر اثر، تلفیقی از مؤلفه‌های فوق را در نظر بگیریم تا در دام جزم‌اندیشــی و یک‌سونگری گرفتار نشویم. هر متن خلاق به اندازه‌ی تعداد دفعاتی که خوانده می‌شــود، زنده و پویاســت و به حیات خود ادامه می‌دهد. افق‌های دلالت معنایی بی‌شمارند، این ما هستیم که با اتخاذ راه هموارتر، از خواندن و ارگاسم ذهنی لذت بیشتری خواهیم برد.

گروتسک در ادبیات

زهرا هاشمی

تلاشی برای تعریف

قبل از هرگونه تلاش برای دست یافتن به یک تعریف معین از گروتسک، باید گفت این مفهوم بنا به ماهیت‌اش، از گنجیدن در هر تعریفی سر باز می‌زند، چراکه مفهومی چند وجهی‌ست و تأکید بر یک وجه آن، وجه‌های دیگر را کم‌رنگ و یا بی‌رنگ می‌کند. مقوله‌ای کم و بیش موهوم است، چراکه بسیاری مقوله‌ها در آن، درهم می‌آمیزند. در گروتسک می توان ناهنجاری، عجیب و عبث بودن، خنده‌دار، وحشت و بیش از همه عنصر خیال را یافت. چه بسا خودِ مفهوم گروتسک، گروتسک باشد. گروتسک ابتدا در نقاشی مورد استفاده قرار می‌گرفت و پس از آن، به دیگر عرصه‌های هنری راه یافت و با همین تلفظ وارد زبان‌های فرانسه، انگلیسی، آلمانی و فارسی شد. در فرهنگ واژه‌های زبان‌های خارجی به فارسی این برابر نهادها موجوداند: مضحک، غریب، خنده‌دار، مسخره، شگفت‌آور، ناهنجار، ناجور، عجایب‌نگاری، خیالی، شگفت‌انگیز، ناآشنا، ناساز، ناموزون، ناجور، خنده‌آور، گریه‌خند و... .

«گروتسک یا عجایب‌پردازی» در اصل به شیوه‌ی آرایش دیوار و سقف سردابه (گرُتو)های پیدا شده در ویرانه‌های رم باستان گفته می‌شد. در این تزئینات، شکل‌های خیالی آدم‌ها، جانوران، گل‌ها و گیاهان در طرحی متقارن به‌هم بافته شده‌اند. این اصطلاح در سده شانزدهم میلادی رواج پیدا کرد و در مورد شکل‌های کژنما و اغراق‌آمیز، ترس‌ناک یا مضحک، به‌خصوص در مجسمه‌سازی به‌کار برده شد. «محمد سیاه‌قلم» از معدود نگارگران ایران قدیم است که طرح‌هایی در این شیوه دارد! گروتسک چیزی را وصف می‌کند که هم‌زمان خنده‌دار و وحشت‌ناک یا مشمئزکننده است. به‌عبارت دیگر همه‌گان در این مساله اتفاق نظر دارند که «گروتسک» احتمالن علاوه بر چیزهای دیگر، امری خنده‌دار و چیزی ناهم‌ساز با امر خنده‌دار را هم‌زمان در خود، گرد آورده است.

اصطلاحات ادبی، به‌ویژه آن‌هایی که بر مقولات و شیوه‌های نوشتن دلالت می‌کنند، پیوسته باید ترمیم و تجدید شوند؛ بر اثر انواع عوامل فرسوده می‌شوند: از ذهن‌گرایی مفرط کاربران‌شان گرفته، تا ذائقه‌های خاص یک دوره‌ی تاریخی معین، مصداق‌شان تحریف می‌شود. گروتسک بیش از اغلب اصطلاحات دیگر دست‌خوش این دگرگونیِ ناگزیر شده است، شاید به‌دلیل این‌که رادیکال و افراطی‌ست؛ درواقع همین تازه‌گی‌ها، بالاخره پذیرفته شد که «گروتسک» اصطلاحی معتبر و با معناست. با آن‌که در سده‌ی نوزدهم تلاش‌های مستقل اما شایان توجهی برای تعریف ماهیت گروتسک صورت گرفت. در سال ۱۹۵۷ با انتشار کتاب «ولفگانگ کایزر (منتقد فقید آلمانی)»، به‌نام «گروتسک در هنر و ادبیات»، گروتسک موضوع تحلیل زیبایی‌شناختی و ارزیابی انتقادی ارزنده قرار گرفت. وجه مشخصه‌ی گروتسک در ادبیات، بیگانه یا وارونه‌سازی است که از

طریق آن توسط اغراق از یک‌سو و خنده‌دار بودن از سوی دیگر، جوهرش عیان می‌شود.
هر آن‌چه که در ادبیات هیولاوار و مخوف و در عین حال مسخره و زمخت باشد، نباید در زیرمجموعه‌ی این مفهوم قرار بگیرد. این دو ویژگی «خنده‌دار و اغراق‌آمیز بودن»، گروتسک را به طنز و کاریکاتور نزدیک می‌کند، چراکه طنز در بطن خود تناقض و عدم امکان را نهفته دارد. در حالی‌که «طنز و کاریکاتور» با قصد نقد سمت و سویی نرم دارند. گروتسک جهانی را به نمایش می‌گذارد که در حال ازهم پاشیدن است! در جهان گروتسک آن‌چه که طبیعی بود، نامأنوس می‌شود. یکی از مشخصاتِ ادبیات مدرن، بی‌تردید گروتسک است. دو دبستانِ «سورئالیسم و دادائیسم» نیز به فراوانی از گروتسک بهره‌برده‌اند تا چیزهای بی‌ربط را در کنار هم بنشانند. موجودات یا وضعیت‌هایی گاه مسخره، گاه ترسناک یا هم مسخره و هم ترسناک در ادبیات، نشانه‌های گروتسک را در خود دارند. گروتسک با ساختارهای منظم مثل «زمان، فضا، علت، معلول و منطق» چنان رفتاری در پیش می‌گیرد که انگار این‌ها به گونه‌ای دیگر نیز، امکان‌پذیرند. او در برابر ساختار نظام منطقیِ کلاسیک (یا این یا آن) منطقی سه ارزشی می‌گذارد. ارزشِ سوم او قابلیت تصمیم گرفتن برای «هم این، هم آن» و در عین حال «نه این و نه آن» است، قابلیتی که این‌بار دیگر تنها محدود به دو وجه نیست و درازنای‌اش تا بی‌نهایت گسترده، ارزشی سه‌گانه و آشفته است. گروتسک با حس عدم تطابق، عبث بودن، عدم اطمینان و قرار گرفتن در مرکز تناقضات و مأیوس شدن از انتظارات همراه است. عدم برآورده شدن انتظار، عدم اطمینان را به همراه می‌آورد و عدم اطمینان کل نظام را مورد تردید قرار می‌دهد و یا دست‌کم ساختار نظام از استحکام می‌افتد و سمت و سوی گروتسک به‌هم ریختن نظم موجود و حاکم می‌شود. به این ترتیب به‌طور طبیعی به‌دنبال خود، تلاش برای ساختن نظمی نوین را می‌زایاند. داستان «مسخ» اثرِ «کافکا»، بهترین نمونه برای نشان دادن گروتسک در ادبیات است. «گرگور زازمای» از «کافکا»، همان‌قدر ترحم برانگیز و دهشت‌ناک است که تجسم آدمی که نه سوسک و نه آدم‌ست و در عین حال هم سوسک و هم آدم‌ست، صورتِ عینی گریه‌خند است! همین‌طور «درانتظار گودو» اثر «بکت»! سرانجام در عصر حاضر، بسیاری از ویژگی‌های گروتسک را در آثارِ گرافیتی نیز می‌توان دید.

نظریه‌پردازان گروتسک

پرداختن به گروتسک بدون اشاره به «میخائیل باختین و ولفگانگ کایزر» ممکن نیست، چراکه این دو نظریه‌پردازانی بودند که گروتسک را موضوعِ پژوهشِ خود قرار دادند و هر یک از نقطه‌ای متفاوت، ویژگی‌های گروتسک را برشمردند. کایزر بنای پژوهش‌اش را نقاشیِ تزئینیِ دوران رنسانس قرار می‌دهد و از این زاویه به ادبیات دوره‌ی رمانتیک و مدرن می‌پردازد. او بین گروتسک خیال‌گونه و طنز رادیکال تفاوت قائل می‌شود و در مجموع، زمینه‌ی گروتسک را دلهره و وحشتی می‌داند که در نتیجه‌ی به نمایش گذاشتن جهانی بیگانه از خود به وجود می‌آید. کایزر می‌گوید: «گشتالت، گروتسک تلاشی برای احضار هیولاها و سپس تبعید به جهان است.» او گروتسک را این‌چنین تعریف می‌کند: «جهانی بیگانه از خود که در آن قادر به جهت‌گیری نیستیم».
باختین در کتاب «رابله و جهان‌اش»، از سویی رابله، شاعر عصر رنسانس و از سویی دیگر، خنده و تأثیر رهایی‌بخش آن را محور مطالعات‌اش قرار می‌دهد. از نظر او تنِ انسان، محیطی‌ست که در آن گروتسک خود را نشان می‌دهد: در امتزاجی از حرکات انسان و حیوان و تأکید بسیار بر تک‌تک اعضای بدن. از سویی دیگر می‌گوید در کارناوال، جهانی ممکن می‌شود که در برابر جهان رسمی، قرار گرفته است. باختین به وجه مخرب کارناوال، فرهنگ مردم در دوران رنسانس و خنده‌ی رهایی‌بخش آن می‌پردازد. او گروتسک را در مرحله‌ی پایانی قرون وسطا و ورود به دوران رنسانس مورد پژوهش قرار می‌دهد. از نظر باختین کارکرد گروتسک در خدمت پابرجایی نظام است، چراکه کارناوال رسمی

«ســوپاپ اطمینانی برای اســتحکام بخشــیدن به نظم در فرهنگ است».

همه‌جانبه‌ترین تلاش برای تعریف سرشت گروتسک، کتاب ولفگانگ کایزر است که به نتایج زیر می‌رسد:

کایزر زمینه‌ی گروتسک را وحشتی می‌داند که در نتیجه‌ی به نمایش گذاشتن جهانی بیگانه از خود، به‌وجود می‌آید:

گروتسک بیان جهانی بیگانه یا غریبه شده است؛ یعنی جهانِ آشنا از منظری دیده می‌شود که سبب شده ناگهان غریبه شود (این غریبه شدن ممکن است کمیک، وحشت‌زا، یا ترکیبی از هر دو باشد).

گروتسک بازی با ابزوردیته است؛ به این مفهوم که هنرمندِ گروتسک‌پرداز نیم‌خندان و نیمه وحشت‌زده با ابزوردیته‌های عمیقِ هستی، بازی می‌کند. در اعصار گذشته گروتسک را صرفن اصل ناهماهنگیِ افسار گسیخته می‌دانستند، یا در زمره‌ی انواع فرودست‌تر کمیک، آن را قرار می‌دادند. اما حال آن را در اساس تلاقی ضدّین و به‌همین دلیل بیانی درخورِ پیچیدگیِ هستی می‌دانند. گروتسک به‌دلیل تأثیر ویژه‌اش، ضربه‌ای ناگهانی وارد می‌کند! غالبن به‌صورت سلاحی تهاجمی به‌کار گرفته می‌شود. از این تأثیر می‌توان برای گیج کردن خواننده و یا میخکوب کردن او هم استفاده کرد. با تکانی او را از شیوه‌های معهود ادراک جهان بیرون کشاند و با چشم‌اندازی مواجه کرد که از ریشه‌های متفاوت و آزار دهنده است. گروتسک را می‌توان در اصطلاح بیگانه‌سازی هم خلاصه کرد. چیزی که آشنا و مورد اعتماد است، ناگهان بیگانه و آزار دهنده می‌شود، با ویژگیِ مشخصه‌ی آن، یعنی درآمیختن عناصر ناهم‌ساز، تاباندنِ ناگهانی نوری غریب و آزاردهنده بر عناصر آشنای واقعیت است.

«گاتفرید بن» شاعر آلمانی، در عصیان جوانی، اشعار بسیار کریهی نوشت که مکان آن‌ها اتاق کالبد شکافیِ یک سردخانه است.

عنوان یکی از آن‌ها «گل مینای کوچک» بود!

«جنازه‌ی گاری‌چی فقاعی را که در آب غرق شده بود روی میز انداختند
کسی گل مینای بنفش تیره روشنی را
لای دندان‌هایش فرو کرده بود
وقتی از زیر پوست
چاقوی بلندی را از سینه وارد کردم
و زبان و کام را بریدم
حتمن تکانش دادم، چون سر خورد
و یک بری روی مغز افتاد
وقتی می‌دوختیمش
آن را در حفره‌ی سینه‌اش گذاشتم
همراه با خاک اره آگندن جسد
در گلدانت یک شکم سیر بخور
آرام بگیر مینای کوچک!»

شکست روایت

پویان فرمانبر

اگر در سطری از یک شعر، روایت را از نظر زمان، راوی، فضا و... تغییر دهیم، به آن «شکست روایت» یا «تعلیق در روایت» می‌گویند. هدف اصلی شکست روایت تولید فضایی متفکرانه است که مخاطب در این خلاء بتواند سپیدخوانی کند و با توجه به تجربیات شخصی و ارزش‌گذاری‌های ذهنی‌اش به تأویل خود برسد و شعر را کامل کند. شکست روایت را تکنیکی پست مدرنیست هم می‌دانند که روایت خطی را برهم می‌زند و به کمک آن می‌توان به خلاقیت در روایت رسید.

البته لازم به ذکر است که شکست روایت، نباید از فرمِ اثر جدا باشد، چراکه اگر در خدمت ساختار و نشانه‌ها نباشد به شعور و تفکر منتهی نمی‌شود و رسالت اصلی خود را از دست می‌دهد، از همین رو چنین تکنیکی محال است که در یک غزل رخ بدهد، زیرا هیچ گسستی در قالب‌های کلاسیک وجود ندارد و هیچ‌کدام‌شان فرم خودویژه ندارند. درواقع شکست روایت، تنها در شعری سپید که به سینمای متنی وابسته باشد و از توضیح و تتابع اضافات دوری کند می‌تواند اتفاق بیفتد.

به‌عنوان نمونه اگر یک شعر در سطرهای ابتدایی تصویر پنجره‌ای را نشان بدهد و ناگهان در سطر بعد، آن پنجره به چیز دیگری بدل بشود و تا انتهای شعر به مرور متوجه این تبدیل بشویم، در آن سطر شکست روایت رخ داده؛ یعنی معنا دچار تعلیق شده و پیوستگی‌اش از بین رفته و مخاطب به سمت‌های دیگری حرکت می‌کند.

در نمونه‌ی زیر این توضیحات ملموس‌تر خواهد بود:

فریب

دریا رفته اما هنوز غرقم
دیگر نیاز ندارم به دری
که در من باز یا بسته
درحالِ بوسیدن   گُمم
منتظرم
که برگردی
که در تو پیدا شوم باز
که با ندیدمِ خیانت
شنا کنم به گذشت
به گذشته
دوباره پیدا شده‌ام
در تو
که در اولین قرار
غرقم کرده‌ای
مرا ببوس
در آینه

پویان فرمانبر

همان‌طور که مشاهده می‌کنید در سطر چهارم، روایت دچار شکست می‌شود و مخاطب نمی‌تواند تشخیص بدهد که راوی، چه کسی را می‌بوسد. مخاطب در ادامه تصور می‌کند که پاسخ سؤال، معشوق است اما در دو سطر پایانی متوجه می‌شود که راوی درحال بوسیدنِ خود بوده است!

درواقع نوعی تعلیق در روایت، بسترِ فکریِ این شعر را تشکیل داده است که مخاطب از این فضا به تفکر و لذت برسد. خلاصه این‌که شکستِ روایت یا تعلیق در آن، هدفی جز تولید لذت نداشته و همواره پیِ معنای گسترده است؛ معنایی که به دست مخاطب وسیع‌تر می‌شود.

تشخیص

ساحل نوری

آرایه‌هایی که بر پایه‌ی تناسبات معنایی واژه‌ها شکل می‌گیرند آرایه‌ی معنوی هستند که «تشخیص» شامل آن‌ها می‌شود.

تشخّص (شخصیت بخشی): هرگاه با نسبت دادن عمل، حالت و یا صفت انسانی به یک پدیده (غیرانسانی) جلوه‌ای انسانی ببخشیم، «آرایه‌ی تشخیص» پدید می‌آید.

برای نمونه: برگ‌های زرد در وزشِ نسیم پاییزی می‌رقصیدند

رقصیدن یکی از حالات و رفتار انسانی‌ست که در این‌جا به برگ‌های درخت نسبت داده شده است.

گاو مش حسن حرف‌های گنده‌تر از دهانش می‌زد.

در این نمونه، «گاو مش حسن» موجودی غیر از انسان است که در کلام «منادا» قرار می‌گیرد. هر نسبتی بدین شکل، دارای تشخیص است.

«دیوِ سپید پا در بند»

در این نمونه همان‌طور که اشاره شد، استعاره‌ی مکنیه‌ای که مشبه‌بهِ آن «انسان» باشد، چه به‌صورت ترکیب اضافی باشد یا غیر اضافی، تشخیص خواهد بود.

ترکیباتی نظیر: دست مرگ، خنده‌ی قشنگ، حیثیت مرگ و... همگی اضافه‌ی استعاری مکنیه (تشخیص) هستند.

همه‌ی تشخیص‌ها استعاره‌ی مکنیه هم محسوب می‌شوند، اما استعاره‌ی مکنیه هنگامی تشخیص است که «مشبه به» آن انسان باشد.

نمونه‌ی ۱: ستاره در اقیانوس سرش را بالا گرفت.

نمونه‌ی ۲: چشمان ابر گریان است.

نمونه‌ی ۳: در ماسه‌ها عشق موج می‌زد.

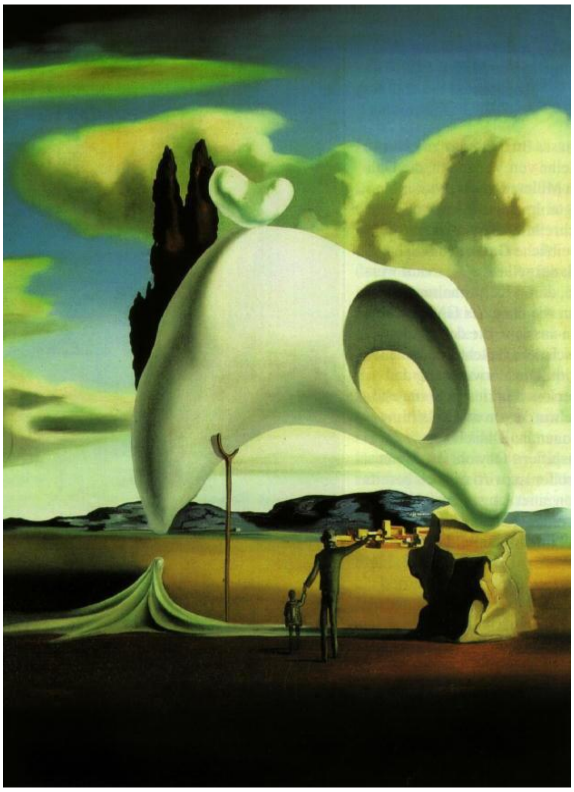
توضیح: در نمونه‌ی اول ستاره به «انسانی» تشبیه شده که سرش را بالا گرفته ولی «انسان» که «مشبه‌به» آن است، در این سطر نیامده است.

در نمونه‌ی دوم «ابر» را به انسانی تشبیه کرده و « چشمان» (یکی از ویژگی‌های انسان) را به آن اضافه کرده است، اما در نمونه‌ی سوم «عشق» را به «دریا» تشبیه کرده که موج می‌زند!

همان‌گونه که اشاره شد به‌علت این‌که نمونه‌های اول و دوم «مشبه‌به» آن‌ها انسان است، دارای استعاره‌ی مکنیه و تشخیص هستند. اما در نمونه‌ی سوم «مشبه‌به» دریاست، به‌همین علت فقط دارای استعاره‌ی مکنیه است.

واسازی

نوید اِستاک



ساختار چیست؟

درک اندیشه‌ی ساختارگرا پیچیده نیست. با سیری در آن دسته از متون علمی و فلسفی که خود ساختارگرا بوده و یا به ساختارگرایی پرداخته‌اند، می‌توان این تعریف جامع و مانع را از مفهوم «ساخت» استنباط کرد: «ساخت» شبکه‌ای از روابطِ عناصر یک نظام در رابطه‌ی متقابل با یک‌دیگر است که این روابط می‌تواند طبق «قواعد هم‌نشینی و جانشینی» صورت‌های جدید و گوناگونی به خود بگیرد و در عین حال کلیت یک ساخت واحد و ثابت را حفظ کند. ریشه‌های تفکرِ ساختی را می‌توان در آرای متفکرانی چون «لایبنیتس» و حتا «رواقیون یونان» ردیابی کرد، اما در حقیقت حدود یک قرن پیش با انتشار کتاب «دوره‌ی زبان‌شناسی عمومیِ فردینان دوسوسور» در ژنو بود که تفکر ساخت‌گرا، شکلی دقیق و منظم به خود گرفت و بارور شد.

واسازی چیست؟

واژه‌ی Déconstruction ترکیبی از پیشوند (Dé) با کلمه‌ی اصلی ساختمان به زبان فرانسه است.

ساختارشکنی یا واسازی از نظریات زبانی – فلسفی جدید آمده که با حوزه‌ی فلسفه‌ی پساساختارگرایی و پسامدرنیته در ارتباط است. اصطلاح Déconstruction را فیلسوف معاصرِ فرانسوی «ژاک دریدا»، با مفهومی نه‌چندان صریح برساخت.

این اصطلاح از قبل در زبان فرانسه بوده و دریدا آن را بسط می‌دهد و کابردهای متفاوت‌تری را برای آن ارائه کرده است. ساختارشکنی از دیدگاهِ دریدا، وجه دیگرِ «نقد متافیزیک» است و به‌معنای ضدِ ساختارگرایی نیست!

دریدا واژه‌ی دیکانستراکشن را از هایدگر گرفت. هایدگر واژه‌ی آلمانی Destruction را به معنای تخریب و ویرانی در سخنرانیِ «مسائل اولیه پدیدارشناسی» (۱۹۲۷) و نیز در کتاب معروفش «وجود و زمان» به‌کار برد.

منظور دریدا با هایدگر کاملن متفاوت است، زیرا او بار منفیِ این واژه را (ویرانی) در نظر ندارد.

به‌طورکلی دیکانستراکشن نوعی وارسی یک متن و استخراج تفسیرهای آشکار و پنهان از درون متن است. این تفسیرها و تأویل‌ها می‌تواند با یک‌دیگر و حتا با منظور و نظر پدیدآورنده‌ی متن متناقض و متفاوت باشد. به‌همین دلیل در بینش دیکانستراکشن، آن‌چه که مخاطب استنباط و برداشت می‌کند، حائز اهمیت است و به تعداد مخاطب، تأویل‌های گوناگون و متفاوتی وجود دارد. خواننده معنا و منظور متن را مشخص می‌کند و نه نویسنده! ساختاری ثابت در متن و یا تفسیری واحد از آن وجود ندارد. ارتباط بین «دال و مدلول» و «رابطه بین متن و تفسیر» شناور و لغزان است. تعریف دقیق و مشخصی از دیکانستراکشن وجود ندارد، زیرا هر تعریفی از دیکانستراکشن می‌تواند مغایر با خود دیکانستراکشن تفسیر و تأویل شود، اما خودِ دریدا می‌گوید: «دیکانستراکشن کردنِ یک متن، به معنای

بیرون کشیدن منطق‌ها و استنباطات مغایر با خود متن است. درواقع گسترش درک مجازی است».

دیکانستراکشن: کُنشِ تخریب، عبارتی گرامری بر چینشِ ساختار واژه‌گان در یک جمله است و اگر بخواهیم آن را در یک جمله ارائه دهیم می توان تعابیر زیر را از آن استخراج کرد:

الف) گشودن و واسازیِ اجزای یک کُل، بازکردن و پیاده کردن قطعات یک ماشین و آن را به جای دیگری منتقل کردن.

ب) ترتیب بیت‌های یک شعر را به‌هم ریختن با تأکید بر وزن، مانند نثر.

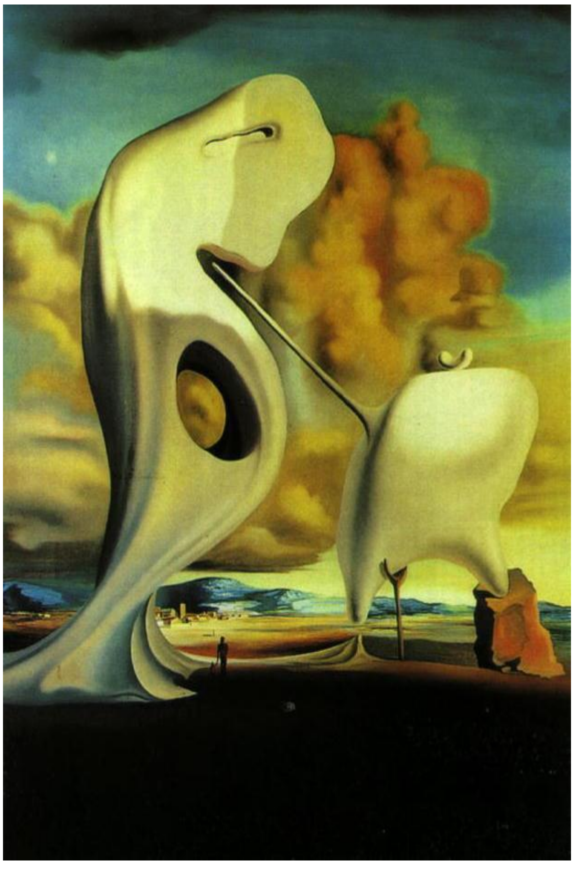
se deconstruire (خود ویرانی) ساختار از دست دادن، محققین نشان داده‌اند که در جوامعِ عقب‌مانده وقتی زبانی به تکامل (اشباع) می‌رسد، فرو می‌ریزد و از درون خودش متناسب با اصل دگرگونی و طبیعتِ ذهن بشر، تغییر می‌کند. نام‌های متعددی را برای «واسازی» مدنظر قرار داده‌اند که از آن جمله می توان به «ساختارشکنی، بنیان فکنی، شالوده‌شکنی، بن‌فکنی» اشاره کرد. با همه‌گیریِ فلسفه‌ی پست‌مدرن، اصطلاح ساختارشکنی از مراکز اولیه‌ی خود فاصله گرفت و حتا برخلاف گفته‌ها، عقاید و نظریات دریدا، در برخی موارد تبدیل به یک سبک شد. به‌عنوان نمونه در معماری، ساختارشکنی از سبک‌های جدید محسوب می‌شود.

ساختارشکنی در اندیشه‌ی دریدا:

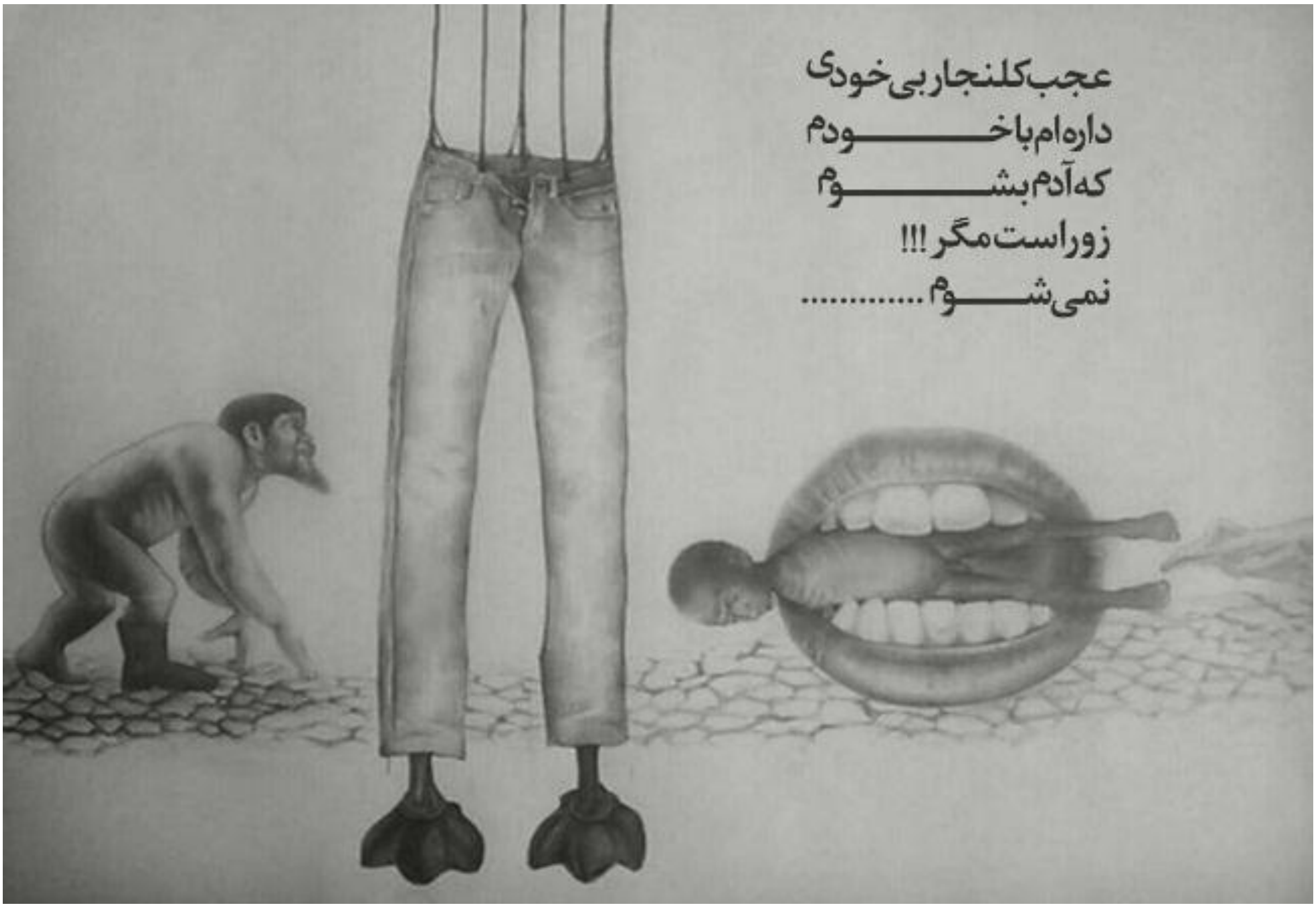
در ادبیات دریدایی ساختارشکنی، تنها منتقد و نفی‌کننده نیست و در عین حال قصد دارد «ایجابی و اثباتی» باشد. از نظر دریدا، نوشتار ابزار خوبی برای انتقال مفاهیم نیست و یک متن هرگز دقیقن همان مفاهیمی را که در ظاهر بیان می‌کند، ندارد. متن به‌جای انتقال دهنده‌ی معنا، یک خالق است. به‌همین دلیل در بینش دیکانستراکشن، ما در یک دنیای «چندمعنایی» زندگی می‌کنیم. هر کس معنا و تأویلی متفاوت با دیگران، از پدیده‌های پیرامون خود بیان کرده و مدنظر قرار می‌دهد. روش ساختارشناسی، یافتن و کشف قوانین فعالیت بشری در چهارچوب فرهنگ است که با کردار و گفتار آغاز می‌شود. رفتار و کردار نوعی زبان است. به‌همین دلیل ساختارگراها، ساختارهای موجود در پدیده‌ها را استخراج می‌کنند. مکتب دیکانستراکشن که یکی از شاخه‌های مهم فلسفه‌ی پست‌مدرن محسوب می‌شود، نقدی به بینش ساختارگرایی و همچنین تفکر مدرن است. دریدا با ساختارگراها مخالف است و معتقد است که وقتی ما به‌دنبال ساختارها هستیم از متغیرها غافل می‌مانیم، فرهنگ و شیوه‌های قومی هر لحظه تغییر می‌کند، پس روش ساختارگراها نمی‌تواند صحیح باشد.

به عقیده‌ی دریدا، یک متن هرگز مفهوم واقعی خودش را آشکار نمی‌کند، زیرا مؤلف آن متن حضور ندارد و مخاطب، می‌تواند تأویلی متفاوت از مفهوم و هدف مؤلف داشته باشد. نوشتار مانند فرزندی‌ست که از مادر (مؤلف) جدا شده است. هر خواننده یا مخاطبی می‌تواند تأویلِ خاص خود را از آن متن داشته باشد.

واسازی مبحث بسیار گسترده‌ای‌ست که توضیحاتِ بیش‌تر درباره‌ی آن، در این گزاره امکان‌پذیر نیست.

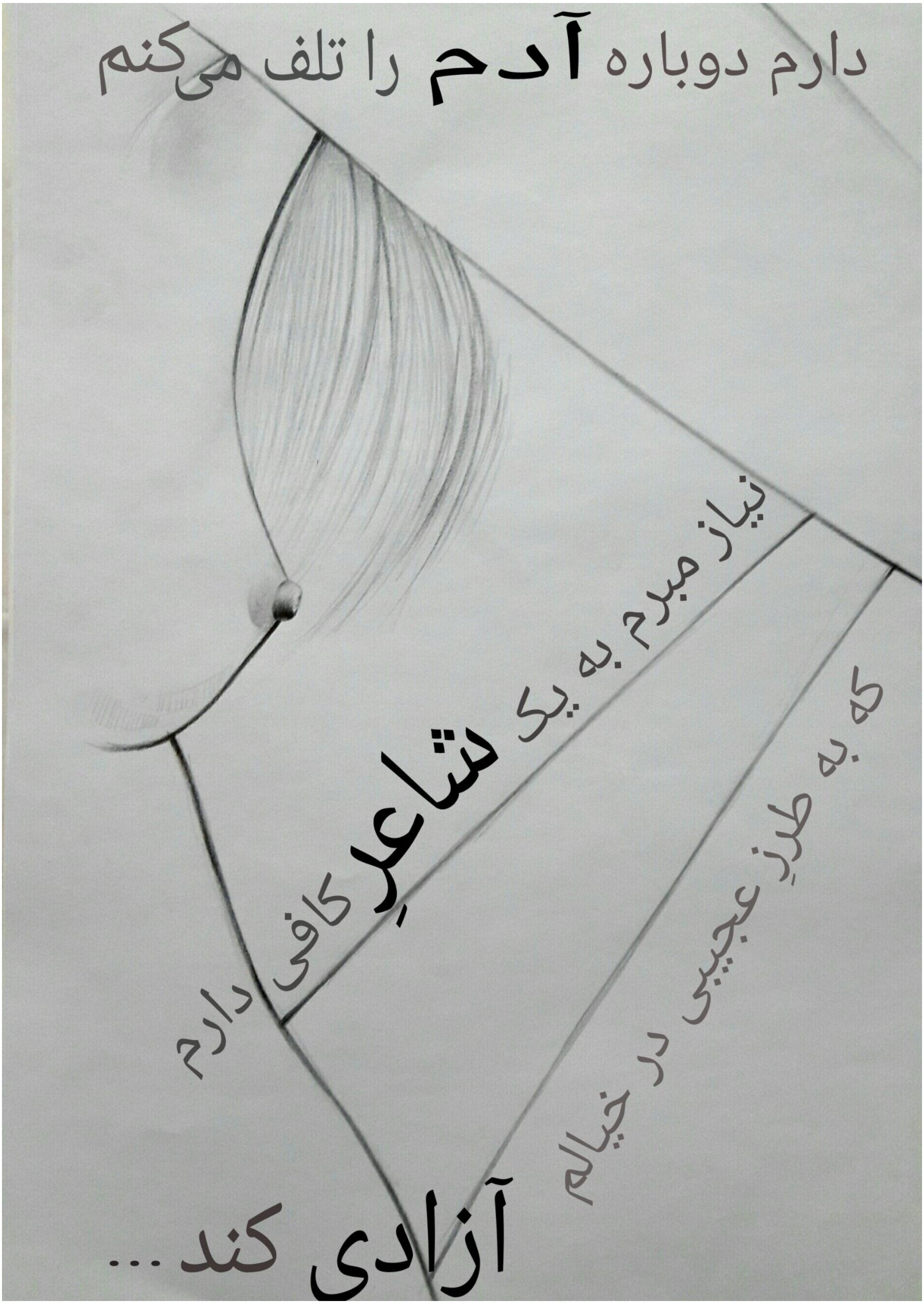


نقاشعر


عجب کلنجار بی‌خودی
داره‌ام با خــــودم
که آدم بشـــــوم
زور است مگر !!!
نمی‌شـــوم ....

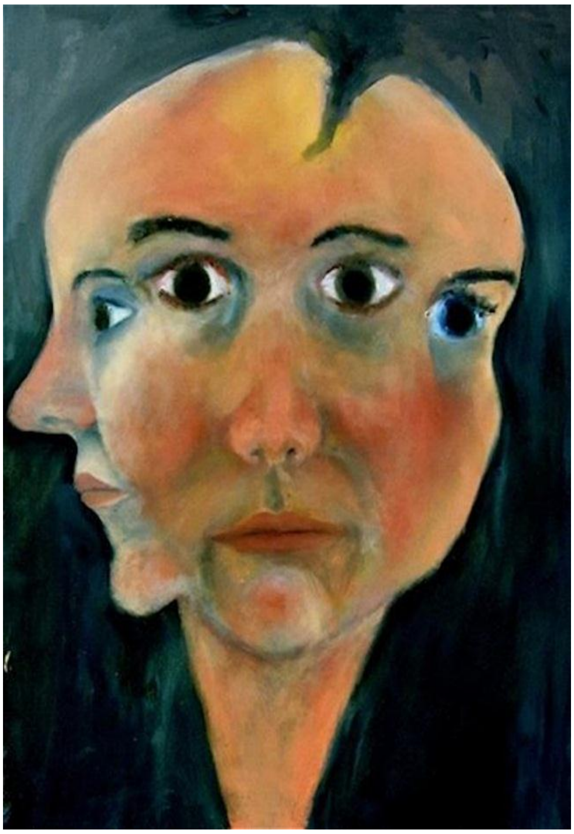
من دارم مثل
شمع
آب می‌شوم
و بر قلب درحال آتشم
می پاشم
تو هم با تیرِ تازه ای
که پرتاب می کنی
1
2
3
4
5
آتش بیارِ
معرکه ای
A.h.javidmehr

چه ناخوشم
بفرمایِ هیچ دری هرگز خوش آمد نگفت
به ورودم
تنها کسی که بیا اینجا تعارف کرد
...
درِ زندان بود....


دارم دوباره آدم را تلف می‌کنم
نیاز مبرم به یک شاعر کافی دارم
که به طرز عجیبی در خیالم
آزادی کند...

تریبون آزاد

من یا مردم



«من یا مردم» مقوله‌ای‌ست که آسیب‌شناسی آن می‌تواند به ارتقای سطح آگاهی عوام و تغییر زیرساخت‌های ذهنی مردم کمک کند. این مسأله همیشه مطرح بوده که آیا نخبه‌ها باید طبق سلیقه‌ی مردم رفتار کنند یا این‌که هنرشان را برای مخاطب خاص و فرهیخته بیافرینند؟ اگر این‌گونه باشد، پس جایگاه تعهد و مسئولیت هنرمند کجاست؟ آیا اصولن چنین کسی را می‌توان هنرمند واقعی و متعهد دانست؟ اخلاق مردمی مجموعه ایدئولوگ‌هایی‌ست که ساخته‌ی ذهن فرومایه‌گان و فرودستان است تا با استفاده‌ی ابزاری از آن‌ها، هستی و زندگی را بُکشند. تعابیری مثل فروتنی، تواضع، خشوع، سربه‌زیری و... برای یک‌دست‌سازیِ رمه و جلوگیری از خروج عاصیان و گردن‌کشان آمده‌اند. این‌ها موضوعاتی اساسی هستند که اعضای «کالج شعر» تلاش داشتند در گفت‌مان من یا مردم به آن بپردازند.

«نگین بابایی» به‌عنوان اولین نفر، نوشته‌اش را تحت عنوان «مردم به مثابه‌ی غول» منتشر کرد. به تعبیر او، هرکدام از ما هیولایی هستیم که سعی بر اثبات «من» دارد و نظر متفاوت دیگری را تحت تجاوز قرار می‌دهد. این همان غول دوران کودکی‌ست که از آن می‌ترسیدیم و باید در یک میدان بازی شکست‌اش می‌دادیم. از ابتدای کودکی، برای تنبیه و اصلاح رفتار ناشایست، از شیوه‌ی ترساندن استفاده می‌شود. گاردی که از اول زندگی همراه ما بوده و اولین اجتماعی که با آن روبه‌رو بوده‌ایم، یعنی خانواده، ما را دچار چهارچوب کرده است و به تعبیر «فروید» باعث سه اضطراب روان رنجور، واقعی و اخلاقی می‌شود، یعنی به ترتیب ترسی که ریشه در کودکی دارد و در تعارض با نهاد و غریزه ماست؛ ترسی که برای محافظت خود از خطر به‌وجود می‌آید و ترس از وجدان. چهارچوبی که از ابتدا در آن قرار می‌گیریم منبع نفرت، عقده و ترس ما از مردم است و به‌خصوص در نوجوانی شدت می‌گیرد و ما را بین کاریزمای درونی خود و قوانین اجتماعی و عرف دچار دوگانگی می‌کند. همیشه زنگ خطر و هشداری وجود دارد که: آبرویمان رفت!

آبرو چیست و این ضمیر جمع متصل از کجا نشأت می‌گیرد؟

اولین ترسی که به‌صورت میراثی تاریخی به ما رسیده، ترس از خدایگان بوده و این قواعد از پیش تعیین‌شده و ترس از مجازات همواره باعث سرخوردگی شده است؛ بعد از آن قدرت، جامعه و به‌صورت کلی اتوریته؛ انسان‌هایی شبیه به هم را می‌خواهند. کنترل کردن کسانی که شبیه هم هستند، بسیار راحت‌تر است. همیشه تفاوت باعث به‌وجود آمدن جوکرهای آنارشیستی می‌شود که تنها راه منطقی برای زنده ماندن در این دنیا را حذف قانون می‌دانند و منافع آن‌ها را به خطر می‌اندازند، یا شاعرانی را می‌سازد که خودمحور یا اگوسنتریست بوده و ایجاد شعور و اندیشه می‌کنند. این ترس نهادینه شده در سران قدرت و انتشار آن به تمامی اقشار جامعه باعث ایجاد تاریخی سراسر دیوار شده، درواقع ما غول خود را بزرگ کرده‌ایم و گاهی خود تبدیل به این غول می‌شویم و فرزندان‌مان را تربیت می‌کنیم و منِ

آن‌ها را می‌کُشـیم اما «من» باید کلیه‌ی تصـورات ما را همراهی کند و خودِ محض ما بر خودِ تجربی بچربد. نیچه در کتاب «فراسـوی نیک و بد» می‌گوید: هر انسان برگزیده، بنا به غریزه‌ی خویش در پی دژ و نهان‌گاه خویش اسـت؛ یعنی جایی که در آن از شرّ توده و بسیاران و بیشینه‌گان در امان باشـد اما من می‌گویم که این نهان‌گاه، این غول را شکست بدهیم، با تمام قوا بر من بودن بکوشیم و تاوان من بودن را که تنهایی‌ست، بدهیم.

«سـمیه ابراهیمی» دومین نفری بود که به موضوعِ تقابل من و مردم پرداخت. از نظر وی، برخورد با «من» و «مردم» مثل مقابله با حکاکی‌ها بر دو روی سکه است که وجودشان در کنار هم انکارناپـذیر بوده اما هویت هر کدام مجزا و مشـخص اسـت. معمولن، وجود کاراکتر «اکثریت» منجر به سـرکوبی «اقلیت» خواهد شـد و این پروسـه تا نابودی فردِ مخالف ادامه می‌یابد، چراکه قدرت از آنِ اتحاد اسـت و هر فردی سـعی کند فکری خلاف این را تولید و اثبات کند، محکوم به نابودی می‌شـود. درحالی‌که اگر هر شخصی پا از حد معمول فراتر بگذارد، به من درونی خود گوش سپرده و به‌جای هم‌سو شدن با دیگران، تلاشی مضاعف برای اثبات خود کند، مسلمن به مرور، به ابداع و ایجاد شیوه‌های نو در مدرن شـدن و شـکسـتن سـنت‌ها نزدیک می‌شـود. اگر به هویت هر انسـان، سـوای مرد یا زن بودنش، توجه شـود، عصـیان‌هایی درونی ناشـی از مخفی‌کاری و سـرکوب خودنمایی می‌کند؛ درحالی‌که اکثریت مردم با وجود این‌که خود باعث و بانی این سـرکوب‌اند، با رضـایت‌مندی آن را می‌پذیرند. تمام کسـانی که در کنار هم تشـکیل گروهک یا گروه‌هـای مردمی داده‌اند، نمایه‌ای از جدیت و تمایل به پذیرفته شدن و همین‌طور پتانسیل یکه‌تازی هستند. این دو بُعد در بعضـی جهات، هم‌سو بوده اما اگر یکه‌تازی بدل به عصـیان شـود علنن با سـیل عظیمی از انکار مواجه خواهد شـد و این انکار، منشـأ و ریشه‌ی انسان‌گریزی کسانی‌ست که برای رسـیدن به خود مجبور به نادیده گرفتن دیگران شـده‌اند. گروه همیشه حائلی برای پنهان شدن و همین‌طور اسبابی برای ترفیع شخص است.

این موضــوع را می‌توان به وضــوح در ســیاســت و درگیری‌هایی که بین دو جناح چپ و راسـت رخ می‌دهد، مشـاهده کرد؛ رهبر هر دو جناح پشـت توده‌ای از موافقان خود پنهان شـده و با عَلَم کردن شـعارهایی که از گُم‌راهی مردم نشـأت می‌گیرد، سعی در مصون کردن خود دارند. در چنین روشی حتا اگر شخص با شکست مواجه شود باز هم تاحدودی برنده اسـت، چراکه هنوز عده‌ای بُتی را که از آن شخص در باور خود ساخته‌اند، می‌پرستند!

با ارائه‌ی توضـیحات فوق، تسلط جامعه‌ی کنونی بر فرد به دلیل اعتدال‌گرایی غیرقابل انکار اســت، ولی جاه‌طلبی و گرایش انســان‌های نخبه به کشــف و نوگرایی، درپوشِ اعتدال و تن دادن به چنین ظلمی را که بر تک‌تک افراد اِعمال می‌شــود، رد می‌کند. رعایت اعتدال، به نوعی «نه» گفتن به شـرّی‌سـت که مثل آتشی زیر خاکستر با جرقه‌ای کوچک (فرافکنی) شـعله‌ور می‌شـود. گرایش به منیّت، رهایی از سـرگردانی و رکود حاصـل از اعتدال اسـت، زیرا هم‌گام شـدن با عوام، دلیل دیگری برای به زنجیر کشـیدن ایده‌های جدید است.

مساله‌ی شـر بودنِ منیت از گم‌راهی مردم آب می‌خورد که این نیز حاصــل ســلطه‌طلبی ســران قدرت اســت. پس منیـت‌گراییِ ســران قـدرت منجر بـه نفی جـامعـه از فردگرایی‌سـت؛ چنین رویکردی به‌طور حتم، ضد فردیت و تأمین‌کننده‌ی خواسته‌های گروهی‌ست، هرچند از سـوی همان سـران قدرت چنین القاء شـده که پیش‌برد اهداف گروهی همان ارتقاء فردیت است!

در هنر نیز نمایه‌ای از اجتماع‌گریزی وجود دارد؛ به‌عنوان نمونه: اگر ســبک «ســورئال» را تراوشــی از «منیت» و «رئالیســم» را «مردم» بنامیم، ملموس نبودن و طرد شــدن افرادی که تمایلات و تفکرات خود را بر دیگران ترجیح داده‌اند، از سوی جامعه دیده می‌شود.

هر اثر خلاق، تمایل مؤلف به تازه‌گی و فردگرایی را نشـان می‌دهـد، چراکه اثر عامه‌پســند به‌جای ماندگاری، مرگی زودرس را به‌دنبال دارد. پس فردگرایی نشـان از خلاقیت درونی هر شخص آزاداندیش است.

در ادامه، امیر صیقلانی چنین توضیح داد که خطر هیچ چیز یک عاقلِ احمق نیست. وقتی روبه‌روی انسان دیوانه‌ای نشسته‌ای و به چشمان یک دیوانه می‌نگری و دیوانه‌ای تصویر می‌شود، می‌فهمی که فهم یک عاقل در سعی خروج خودش، از خروش خودش خلاصه می‌شود. عاقل که نمی‌تواند هنرپریش باشد! هنرپریشی که خطر نکند، احمقی حوصله سر بر است. حدود عاقل را در حذف نهایت خودش می‌فهمی و حدود دیوانه را در حذفِ واژه‌ی حد! واهمه از خطر اگر باشد، واژه‌ی هنر را خودت خط بزن، خط‌خطی کن تمام حدود حسرتی که یک عاقل از خوردن‌شان غافل است.

مردم همیشه حسرت کشف فرد دیگر را می‌خورند، حسادت احمقانه‌ای که عقده‌ای ادیپی‌ست، آن‌ها را به سمتِ سرکوب خطر، خطر نو سوق می‌دهد. «میشل فوکو» که هم‌خانه شدن جنون و عقل را می‌خواست، دوره‌ی رنسانس را دوره‌ای می‌دانست که به جنون در عرصه‌ی هنر، اندیشه و ادبیات، مقامی والا داده می‌شد. عصری که خِرَد با زبانِ جنون سخن می‌گوید و با چهره‌ی دیوانه ظاهر می‌شود. امروزه اما این چهره‌ی جنون به واسطه‌ی فنون سرمایه‌داری سرکوب می‌شود؛ زیرا این خطرها ممکن است مردم را خطرخواه، خطردوست و بدتر از آن، دیوانه‌ای آگاه کنند. پس مردمِ خیرخواه که از سمتی عقده‌ای ادیپی نسبت به تازه‌ها دارند و از سمت دیگر، دستگاه‌های مختلف دولتی دوره‌شان کرده است، آگاهی را بر نمی‌تابند و از تابش پرتوهای جنون فراری‌اند. فرار آن خط قرمزی‌ست، که میان من و ماِی جمعی آن‌ها کشیده شده است. باز هم در مقابل سؤال، سؤالی که بین دیالکتیکِ عام و خاص داوری می‌خواهد، پاسخش جنون است. وقتی جنون به میان آمد، از میمِ اول تا آخر مردم را حذف کن!

«رضا مظلومی» که یکی از اعضای کالج است با استناد به مقاله‌ی «سیاست طبقاتی و مفهوم مردم» از کتاب «قانون و خشونت» نوشته‌ی امید مهرگان، دیدگاه خود را با طرح چند سؤال آغاز کرد: آیا می‌توان مردم را به مثابه‌ی امری برساخته‌ی قدرت برای به جریان انداختن سیاست تلقی کرد؟ مردم چیست؟ از مفهوم مردم چه چیزی جا مانده است، به‌عبارتی چه کسانی از مردم کنار گذاشته شده‌اند تا در قالب دیگران در تقابل با مردم قرار گیرند؟ آیا مفهوم مردم از دیدگاهی سیاسی در واقع مفهومی دست‌مالی شده و نامعین به منظور فریب همان مردم نیست؟ آیا نمی‌توان این طردشده‌گان را در برخوردی استعاری، نوعی من به‌حساب آورد؟

من کیست؟ منی که جایگاه مشخصی از سوی جامعه به وی اعطا شده، یا منی که به‌عنوان یک آنارشیست در مخالفت با نظم تحمیل شده‌ی جامعه، در مخالفت با بی‌صدا ماندن و کنار گذاشته شدنش، فریاد می‌زند؟ یا منی که صرفن در پناهگاهی خلوت به دور از چشم «دیگری بزرگ» سرگرم فریب نظم نمادین، در جست‌وجوی شکل دادن به منی پنهان و لذتی منحرف است؟ چرا من دل‌مشغول چیزهای دیگری هستم که دیگران به آن بی‌توجه‌اند؟ آیا این من در تقابل با آن دیگران معنا نمی یابد؟ دیگران یا مردمی که باید باشند تا من به مفهومی از آن‌چه من‌اش می‌نامم دست یابم؛ منی کنار گذاشته شده، اقلیتی رانده شده که بی‌جایگاهیِ تحمیل شده از سوی جامعه را نمی‌پذیرد. می‌توان به تقابل من با من دیگر چنین نگاه کرد: من به‌عنوان منِ تثبیت شده در جامعه، منی که تعلق به مردم دارد، اسیر نگاه مردم است، اسیر روند سرمایه‌داری، کار، ازدواج، قدرت خرید و... است و از آن طرف، منی که متعلق به خویش‌تن است، اما خویش‌تنی که از قضا وجود ندارد و اصلن نباید وجود داشته باشد، همان‌طور که پرولتاریا نباید معادل طبقه‌ی کارگر با منافع خاص باشد. منی که فقط می‌خواهد در ناکجا قرار گیرد؛ چیزی شبیه «دازاین» که هستی‌اش در آن‌جاست و البته این من در ناکجا سیر نمی‌کند، بلکه می‌خواهد زیر لایه‌های تحمیل شده از سوی جامعه دست و پایی بزند تا خود را نشان دهد یا شاید علائق میکروسکوپیک و تجربیات زیستی‌اش را در قالب هنر مطرح کند.

«عـارف حســینی» مطلـب کوتاه خود را با گزاره ای از «مایاکوفسـکی» شـروع کرد: «شـعر در پیِ یک سـفارش اجتماعی به وجود می‌آید».
گزاره‌ی بالا نیاز به توضـیح و روشـن‌گری دارد. بی‌شـک منظور شـعر سـفارشی و یا طبق خواسته و خوش‌آمد مردم نوشـتن، نیسـت! هنر و محصـول تولیدی آن، هنگام ارائه با مخاطب و مردم سروکار دارد. هنر پیش‌رو (آوانگارد) هم از این قاعده مستثنا نیست. مخاطب قسمتی از مردم را تشکیل می‌دهد، هرچند شاید نسبت به توده‌ی عوام در اقلیت باشد. تولید اثر هنری از جمله شعر، در بستر جامعه و مردم اتفاق می‌افتد. هنر در ذات خود یک اتفاق نو اسـت، از این‌رو نه تنها از خواست مردم تبعیت نمی‌کند بلکه آن را به سمت و سـوی مـدنظرش هـدایـت می‌کند. جامعه در هر برش مکانی_زمانی خود با شـکاف‌ها و خلاءهایی روبه‌روسـت. هنرمند به‌عنوان عضــوی از جامعه که پیش‌روسـت، از نخسـتین کسـانی‌ست که این کمبودها و نبودها را احساس می‌کنـد و درواقع تمـام تلاش او برای «بود کردن» آن نبودهاســت. جامعه که متشــکل از افرادی از طیف‌های گوناگون و روابط بین آن‌هاسـت، به‌نوعی سـفارش‌دهنده‌ی اثر هنری به هنرمند است. هنر پیش‌رو بیش‌ترین میزان درک و احسـاس موقعیت اجتماع و خلاءهایش را داراسـت، از این‌رو بیش‌ترین انتظار هم از اوسـت که جامعه را به جلوتر هدایت کند. رابطه‌ی بین هنر و مردم را می‌توان این‌گونه در نظر گرفت که هنرمند بخشـی از مردم است، با شاخک‌های حســاس‌تر خود، اتفـاقـات و جریـان‌های جامعه و نیز کاستی‌های آن را سریع‌تر تشخیص داده و سفارش اجتماعی را که پُر کردن خلاءهای آن اسـت، بهتر و دقیق‌تر انجام می‌دهد.
«شـیوا کسـری» شـاعر کالجی، اما نظر دیگری دارد و برای مردم جایگاه مهم‌تری در نظر می‌گیرد! او مطلب خود را درباره‌ی من و مردم در چند جمله چنین بیان کرد که در زندگیِ اجتماعی بشـر، من جدا از مردم نیسـت، منی که از مردم سوا باشد از بسیاری از موهبت‌ها و امکانات بی‌نصیب اسـت. برای من، در زندگیِ مردمی‌ست که خلقت، فلسفه، همکاری، نوع‌دوستی، رقابت و حتا تنهایی معنا پیدا می‌کند؛ از طـرف دیگر، مزاحمتی کـه مردم برای من بـه وجود می‌آورند، می‌تواند دخالت‌ها، قضاوت‌ها، بی‌خردی‌ها، عمل به خرافه و سـنت‌ها و به روز نشـدن با بشـرِ تنها و طرد شـده‌ی امروزی باشـد. اما در نهایت منِ امروز، ناگزیر از زندگی و تبادل با مردم اسـت، به مثابه‌ی شـکاری که به شکارچی پناه می‌برد، گاهی به همین اندازه دردناک است.
در ادامه عباس صـادقی که از ادمین‌های فعال و تأثیرگذار کالج است، چنین به واکاوی مفصل موضوع می‌پردازد: «من، بودن، هستیدن، شدن»!
هسـتی انسـان، جهانی‌ست که ما از طریق راه‌های حسی آن را می‌شـناسیم و از آن آگاهی داریم. «رنه دکارت» می‌گوید: «من می‌اندیشـم، پس هستم»! در فلسفه‌ی «هایدگر» می‌توان چنین برداشـت کرد: «من هستم، پس می‌اندیشم». این دو را می‌توان دو نوع نگاه غالب به انسـان و جهان او مدنظر گرفت. اصولن فلسفه را به دو نوع فلسفه‌ی بودن و فلسفه‌ی شـدن تقسـیم می‌کنند و در این تقسـیم‌بندی، بودن را در مقابل شـدن قرار می‌دهند. آیا نقطه‌ی مقابل هسـتی، شـدن اسـت یا نیسـتی؟ واضح است که در مقابل هستی، نیستی و در مقابل شـدن، نشـدن قرار دارد. تمام نظریاتی که به آن‌ها فکر و دربارەشـان مطالعه می‌کنیم، باید از بدو شـکل‌گیری حیات و زیست بشر بررسی شوند. یعنی نباید از میانه‌ی هر موضــوع به آن پرداخت، حتا اگر تازه و دارای ایده‌های جدید و امروزی باشـد. حال آن‌که موجودیت انسـان و موجودات دیگر در همین سـیر تکاملی جهان قابل درک، یعنی از تئوری «بیگ‌بنگ» و حیات کره‌ی زمین شکل گرفته و مـا بـه‌عنوان من‌هـای جـدا، به‌واســطه‌ی ارتباطات و الگوپذیری از محیط پیرامون و همچنین بر اســاس تأمین نیازهای زندگی و فردی، دســت به تغییر خود و محیط اطراف زده‌ایم. ما در ســیر تکاملی توانســتیم به چنین جایگاهی که در حال حاضـر هسـتیم، برسـیم و این فقط دسـت‌سـاخته‌ی طبیعت و نیازهای ماسـت و نه چیز دیگر، یعنی ما اشرف مخلوقات نیستیم، این یک منِ دروغین است و کلاهی‌سـت به‌اندازه‌ی عمر بشـر که بر سـر ما گذاشته و

گذاشته‌ایم و از این طریق من‌های متعددی ساخته‌ایم. بهتر است این قالب‌های فکری را که در طول سالیان به دست می‌آوریم و بیش‌تر به ما قالب شده، بیرون بیندازیم و آن چیزی را که «هست» و «شد»، مورد واکاوی قرار دهیم. در بالا به دو نگاه دکارتی و هایدگری اشاره کردم که بیش‌تر مبحث من بر روی فلسفه‌ی هایدگری بنا شده و آن را اصالت یک نوع نگاه به جهان مدنظر قرار داده‌ام. یعنی هر موجودی هست و بودنی دارد و یک شدنی از بودن به‌دست آورده که آن را مانند یک کوزه‌گر وَرز داده، تا توانسته به درکی که جهان را می‌بیند، برسد. حالا می‌خواهم به شما بگویم اشتباه فکر می‌کردید! یعنی تمام داشته‌های ما نه از آسمان‌ها و طبقات مختلف آن و نه خوردن سیب و یا شیطان و بهشت است!

حالا بماند که خود این موضوع در بحث دیگری می‌گنجد. تمام داشته‌ها، وجود و هستی ما و حتا موجودات دیگر بر اساس یک سیکل تکاملی و رو به جلو، بر اساس منطبق شدن با محیط اطراف و زندگی کردن بر اساس نیازهای طبیعی شکل گرفته است. حالا اگر به انسان به‌عنوان موجودی هوش‌مند توجه کنیم و بخواهیم این موجودِ دارای منیت را بررسی کنیم، باید بگویم همه‌ی هستی ما از ادراک و حس‌های ماست. حس یعنی چه؟ یعنی گنجایش فیزیولوژیک یک موجود زنده برای ادراک! در زمینه‌ی مطالعه‌ی حس می‌توان به علوم مختلفی اشاره کرد مانند: عصب‌شناسی، روان‌شناسی، علوم‌شناختی و فلسفه‌ی ادراک. حواس برای بقای انسان ضروری‌ست و ما را قادر می‌کند تا به وجود محرک‌ها پی ببریم و با تنظیم مداوم شرایط بدن در پاسخ به تغییرات محیطی، نظم و هماهنگی بدن را حفظ کنیم. درواقع ما

حواس مختلف مانند بویایی، چشایی، بینایی، لامسه و شنوایی را در تکامل زیستی و بر اساس نیازها پیدا کرده‌ایم. حواس ما موضوعات، اتفاقات، الگوها، اشیاء و پدیده‌های اطراف را دریافت و برای پردازش و تحلیل و عکس‌العمل به مغز می‌فرستد و مغز آن را بر اساس همین حس‌ها پردازش می‌کند و پاسخ طبیعی و عکس‌العملی که انسان را توان‌مند می‌کند، به آن می‌دهد. خواستم بگویم من‌های ما، از طریق همین حس‌ها و پردازش مغز به انسان داده می‌شود. هویت‌ها، احساسات، خشونت، شادمانی، ترس، زبان، تحرک و... از همین ادراک‌های ما سرچشمه می‌گیرند و هر فرد بر اساس نوع محیط و جغرافیای زندگی خود، می‌تواند تعابیر مختلفی از پدیده‌ها داشته باشد. به همین دلیل در طیِ هزاران سال ما بر اساس منطبق شدن با محیط پیرامون برای بقا، دارای زبان و اندیشه‌های مختلف شدیم و در طیِ همین سال‌ها از طریق ارتباطات اجتماعی و بده‌بستان‌های فرهنگی به اشتراک‌های فکری و زبانی دست پیدا کردیم. حتا در حال حاضر هم انسان و موجودات دیگر طبیعت، در حال تکامل رو به‌جلو هستند، یعنی ما کامل نیستیم و درکی هم از کامل شدن نداریم! با توجه به بحث‌هایی که مطرح شد، باید به این موضوع بپردازم که من کیست؟ مردم کیست؟ ما در کجای جهان ایستاده‌ایم؟ آیا انسان باید خود را پیدا کند؟ پیدا کردن «من» یعنی چه؟ آیا می توان آن‌را یافت؟ بعد چه اتفاقی رخ خواهد داد؟ و پرسش‌های دیگر. هویت هر فرد، از منی که برای خود دست و پا کرده و در بیش‌تر مواقع به او قالب شده شکل گرفته، یعنی من در حال حاضر آیا عباس صادقی هستم؟ آیا من خودِ من هستم؟ آیا من همانی هستم

که باید باشم؟! خب می‌خواهم بگویم من‌های من بر اساس قالب‌های فرهنگی که در خانواده، فرهنگ و حتا جغرافیایی که در آن زیست می‌کنم شکل گرفته، یعنی خود تشکیل‌دهنده‌ی خود نبوده و نیستم. این یک سیکلِ حرکتی‌ست که از کودکی در آن بزرگ می‌شویم و دارای فکرها، رفتارها، حس‌ها، خشونت‌ها، ترس‌ها و زبان خاص خود می‌شویم. همین موضوع را اگر بخواهیم، می‌توان به دین‌های مختلف که به طرز فجیعی از حماقت برمی‌آید، بسط بدهیم و آن را یک بحث کامل دیگر در نظر بگیریم. این من‌هایی که ما با آن زندگی می‌کنیم، من‌های فکر شده و اصیل نیستند، اصالت به آن معنا یعنی این‌که بیرون از قالب‌ها بتوان خود را مورد تحلیل روان‌شناختی، فیزیکی، عصبی، محیطی و مکانی قرارداد و بر اساس فاکتورهای انتقادی، به خود به‌عنوان یک هستی فکر کنیم، که تولد، زندگی و مرگ‌مان بر چه اساس است. این همان موضوعی‌ست که بالاتر به آن پرداختم! آیا ما و من، اشرف مخلوقاتیم؟ آیا ما رسالتی داریم؟ من هستی و پدیده‌ها را به‌صورت تحلیلی و انتقادی و روش‌شناختی نگاه می‌کنم و سعی دارم همه چیز را از نگاه جزء به کُل و کل به جزء بنگرم و از قالب‌های اجتماعی و فرهنگی به دور باشم تا بتوانم با اصل پدیده رودررو شوم و گفت‌مانی بدون واسطه برقرار کنم. حال می‌رسیم به قالب‌های فکری و یا همان ارزش‌ها! ارزش چیست؟ در اصطلاح جامعه‌شناسی، می توان به عقایدی گفت که افراد یا گروه‌های انسانی درباره‌ی آن‌چه مطلوب، مناسب، خوب یا بد است، دارند. ارزش‌های مختلف نمایان‌گر جنبه‌های اساسی تنوعات در فرهنگ انسانی است. در این تعریف کوتاه می‌توان نقدی جامعه‌شناسی و روان‌شناختی به «هویت» و «من» داشت. ارزش‌هایی که به‌عنوان یک ضرورت مُبرم و حیاتی بر ذهن انسان تحمیل می‌شود و انسان چنان شیفته‌ی آن می‌شود و به آن ارزش و ارزش‌ها مشغول می‌شود که از دنیا و هرچه در آن است، غافل می‌ماند. صفت‌های انسانی هم یکی از همین ارزش‌هاست، صفت (من ترسو هستم، من شجاع هستم، من نمی‌توانم بخندم، من یک آدم بدبخت هستم و...) در حافظه‌ی هر فرد و اجتماع انسانی رشد می‌کند و هستی خود را با همین کلمات کوتاه، بیان و موجودیت‌اش را نقد و به خود هویتی کاذب القا می‌کند. به این معنی که انسان به‌جای خود، با سایه‌ی زندگی ارتباط برقرار می‌کند. شاید بتوان گفت انسان در جامعه‌ای که ارزش‌های از پیش تعیین شده دارد تبدیل به انسان اعتباری و قراردادی می‌شود. ارزش‌ها و دسته‌بندی‌هایی که در ذهن به‌عنوان مرکزِ تشخیص هویتی خودِ ما و دیگری‌ست، مارا به‌حساب یک من واقعی می‌گذارد. شاید بتوان همین موضوع را به جهان و دنیای سرمایه‌داری و بازار ربط داد. آن‌جایی که مدیاها یا همان رسانه‌ها از طریق تریبون‌هایی که در حال حاضر دارند، من‌های جدید خلق می‌کنند و از این من‌ها برای رسیدن به هدف‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی سود می‌برند چرا که ابررسانه‌ها و سرمایه‌داری، صفت‌های مخصوص، برندهای فکری و زندگی را تعیین می‌کنند. این ارزش‌ها از نگاه من، ضد ارزش است، ضد تمام چیزی که می‌توانست از حوادث اجتماعی، تاریخی و فردی جلوگیری کند! من و یا مردم؛ چیزی جز یک قالب فکری، ذهنی و حتا تاریخیِ از پیش تعیین شده نیست. باید این چهارچوب‌ها را شکست و به‌نحوی دیگر و بر اساس یک متدولوژی درست به آن پرداخت.

آینه هم به شما دروغ می‌گوید، آیا شما خودتان هستید؟!

«رئوف دلفی» در ابتدای بحث خود با ذکر جمله‌ای از «کرت کوبین»، به تشریح تفاوت‌های من و ما چنین پرداخت:

«اونا به من می‌خندن چون به‌نظرشون من غیر عادی‌ام

من به اونا می‌خندم چون همه‌شون عین هم‌دیگه هستن»

من یعنی فکر، من گفتن ابتدای فکر کردن است. من استقلال فردی‌ست که باید به دستش بیاوری، چراکه همه می‌خواهند آن را از تو بگیرند تا به «ما» تبدیل شوی، «ما» همراه گله شدن است و آغاز زندگی گوسفندی! ما شباهت است و من تفاوت! وقتی می‌گویی «من»، از جهان خودت حرف می‌زنی، از نگاه، سلیقه و اندیشه‌ی شخصی، یعنی خودبه‌خود از بقیه فاصله می‌گیری و تازه قدم به سمت

استقلال برمی‌داری. برای حفظ هویت فردی باید با جمع، جامعه، مردم، عرف، مناسبات و... بجنگی، چراکه تمام‌شان من را نمی‌شناسند. آن‌ها می‌خواهند ما باشی بی آن‌که برای من‌ات ارزشی قائل شوند، تا رفته‌رفته از تو سیاهی‌لشگر بسازند تا نقش خودت را نداشته باشی و کم‌رنگ شوی. درست زمانی که کم‌رنگ می‌شوی، هم‌رنگ خواهی شد. باید مراقب باشی که از قراردادهای‌شان فراتر نروی، خطر نکنی، اشتباه نکنی. اساسن «ما» شجاعت را از تو می‌گیرد و محافظه‌کاری را جایگزین آن می‌کند. پس برای من بودن باید مدام بجنگی و خسارت بدهی. همه از تفاوت می‌ترسند از تازگی وحشت دارند. مردم همه چیز را شبیه گذشته می‌خواهند و از تجربه‌های نو هراس دارند، برای همین تبدیل به هم شده‌اند. مردم چیزی جز زندان نیستند و تا بخواهی اسیرت می‌کنند، دست و بالت را می‌بندند و در نتیجه ذهنت را دچار ایستایی می‌کنند.
رسانه‌ها، نشریات، مدیاها، خانواده و... همه‌وهمه می‌خواهند شبیه‌سازی‌ات کنند که بهتر تو را به خدمت بگیرند تا دیگر خودت نباشی و قسمتی از یک توهم شوی که «مردم» بنامنداش.
برای رهایی از این بند باید جرئت داشته باشی بگویی من، فقط کسانی که من گفتن را بلد نیستند در نهایت ماااا مااااا می‌کنند.
در ادامه «ایمان رحمانی» با طرح مسأله‌ی منیت یا مردم فریبی، توضیحاتش را این‌گونه آغاز می‌کند: من فکر می‌کنم منیت باعث شکل‌گیریِ جمعیت می‌شود! آن‌ها که دائمن در حال تملق‌گویی هستند و مردم را خدای خود تلقی می‌کنند، به گمان من ضد مردم هستند نه با مردم! آن‌ها دچار ریاکاری‌اند. آن‌ها به جد، خود شیفته‌اند، اهل منم‌منم هستند و من به خوبی می‌دانم بیش‌تر این مردم‌دوستی، شبیه دروغ است! صبح در اینستاگرام پست به‌روز می‌کنند و قربان صدقه‌ی هواخواهان خود می‌روند، اما شب که یکی از سر ذوق سمت آن‌ها بیاید، خفاش می‌شوند و در آسمان‌ها خود را گم‌وگور می‌کنند!

در رابطه با هنر ایران هم به همین منوال است! مثلن ترانه‌سرایان ایرانی را ببینید، کسی مثل افشین مقدم که چند سالی‌ست مشهور شده، ترانه‌ای به اسم مردم می‌نویسد و تحویل یک خواننده‌ی لس آنجلسی می‌دهد که در این ترانه از فقر مردم و مسائلی که گریبان‌گیر جامعه ایران است، دم می‌زند! اما من هم حق دارم بپرسم که آیا این از سرِ ریاکاری نیست!؟ ایشان که جلسات ترانه برگزار می‌کنند و در طی هشت جلسه حداقل از هر فرد ۳۰۰ هزار تومان نصیب‌شان می‌شود، آیا شیفته‌ی مردم نیست؟! شیفته‌ی فن‌های خود نیست؟ آیا حاضر است قید هزینه‌ی آموزش‌هایش را بزند و برای افرادی که توانایی مالی ندارند، کاری کند؟! این تنها یک مردم فریبی‌ست! مسأله‌ی دیگری که متأسفانه دامن‌گیر ادبیات ما شده، جریان ساده‌نویسی‌ست که دقیقن مختص همین مردم است! مثلن ادبیات کارگری می‌گوید: هر متنی که مؤلف تولید می‌کند، باید همه‌پسند باشد، باید برای طبقه‌ی فرودست جامعه یا همان پرولتاریا چنین متن‌هایی روی کاغذ بیاید!
مثلن آن زمان میان چپ‌ها، کتاب «مادر» از «ماکسیم گورکی» شاهکار تلقی می‌شده، اما همان‌ها نویسنده‌گان بزرگی چون «فاکنر» را پس می‌زدند، چون مطابق سلیقه‌ی مردم عمل نکرده و منیت در آثارش دخیل است. چون خودویژه است و مطابق درک و سواد طبقه فرودست نیست، پس نباید مورد توجه قرار گیرد! پس این نویسنده است که باید مطابق سلیقه‌ی عوام رفتار کند؛ این دیگر واقعن چیز عجیب و غریبی‌ست! «صادق هدایت» را همه می‌شناسیم، بارها میان روشن‌فکرها درباره‌اش بحث شده و حتا من به تازه‌گی دیدم یک روحانی از «بوف کور» تمجید کرده است، چنین چیزی جالب و بعید است. صادق هدایت که خودش ضد عوام است و در جایی می‌گوید: من از مخاطب این نوشته‌ها بیزارم! پس چرا پس از دهه‌ها هنوز از کتاب‌ها و افکار او بحث می‌کنند؟ مگر او ضد مردم نبود؟! فکر می‌کنید صد سال دیگر، از شاعران عوام‌پسندی چون علی‌رضا آذر، رضا کاظمی و... بحث می‌شود؟! آیا این

پتانسیل در آن‌ها هست که بشود چند خط هم که شده درباره‌شان نوشت؟!

برگردیم به قبل؛ از آن زمان، آیا درباره‌ی کسی مثل محمدحسین شهریار بحث می‌شود یا کسی مثل فروغ؟! آیا ایرج میرزا آوانگارد است، یا رهی معیری؟

به‌راستی چه کسی می‌ماند؟ قطعن کسی که برخلاف میل مردم پیش‌روی کرده و آوانگارد بوده، نه آن‌که هم منیت خود را زیر سوال برده و هم جمعیت را گول زده است! به زعم من منیت است که موجب شکل‌گیری توده‌ی جمعیت

می‌شود، آن‌که پیِ جمعیت است، پس از خود دور است و از مردم دورتر! این یک واقعیت است چون اگر هرکس به خودش توجه کند، قطعن از خود یک شخصیت بالغ می‌سازد و این اگر عمومی شود، عالی‌ست و همه از ابعاد مختلف دارای تفکرند و دیگر کسی پیِ الگو نیست. الگو تو هستی برای خودت، پس به منِ درونت گوش کن، مردم دروغ است، فریب است، بسیار دورتر از توست، این تویی که به خودت نزدیکی داری، سفت خودت را بغل کن، محکم‌تر!

«زهرا هاشمی» که از اعضای فعال کالج شعر است، در ادامه‌ی بحث من یا مردم، مطلب خود را منتشر کرد؛ او چنین اعتقاد دارد که هر انسانی ادراکی از وجود خویش‌تن دارد که آن را می‌توان «هویت شخصی» یا «من» نام نهاد.

مجموع این تصورات در یک کلیت کم‌وبیش منسجم وحدت می‌یابند و خود پنداشت فرد را می‌سازند. طبق نظریه‌ی فروید، انسان دارای سه بُعد شخصیتی است: «نهاد، من و فرامن» که نهاد بزرگ‌ترین بخش شخصیت است که سرآغاز نیازها و امیال غریزی و زیستی انسان است و انرژی کافی برای دو بخش دیگر شخصیت را فراهم می‌کند. نهاد در جهت اصل لذت و دوری از درد عمل کرده و ساختاری خودخواه، لذت‌جو و سرکش دارد که جبر اجتماعی یعنی من و فرامن، این بعد از شخصیت را تحت کنترل درآورده تا کودک از بدو تولد مطابق با خواست اجتماع تربیت شده و به زندگی جمعی گردن نهد. اما زندگی جمعی او متفاوت از هر موجود دیگر و انتخابی از سر اجبار است و فردیتش چه‌بسا فاقد اعتبار و معناست. اما آن‌چه که آسیب اساسی این نوع نگرش محسوب می‌شود، تقلیل دادن فردیت انسان‌ها به حداقل ممکن و پایمال کردن شخصیت فردی آن‌هاست که در جوامع سنتی، شخصی‌ترین مسائل فرد تحت کنترل و نظارت است و جز در رابطه با وظایف اجتماعی‌اش، هیچ موجودیت مستقلی ندارد. از سوی دیگر در مقابل این زندگی جمعی، فردگرایی یا همان «من» وجود دارد که در آن می‌توان جهانی تصور کرد که فرد در مرکز آن واقع شده و کنترل و فرمان راندن بر خویش‌تن در عین احترام به فردیت دیگران، از ویژگی‌های این جهان‌بینی‌ست. تقویت من و فردگرایی که در تقابل با جبر اجتماعی موجود در جوامع سنتی و اقتدارگراست، همواره بر پایه‌ی پرورش فردمحوری و انزوا و بی‌توجهی به سازمان است. فردگرایی مفهومی‌ست مدرن، متأخر و متعلق به سال‌های پایانیِ عصر روشن‌گری که فردباوری مدرن را به‌وجود آورده است. اما در جوامع سنتی و جهان سومی، نهاد دین همواره مکمل نهاد سلطه بوده است و به‌عبارتی آن را تأیید می کند. در چنین جوامعی کودکان از بدو تولد از طرف ارگان‌های دولتی و سازمان‌های وابسته به آن و مطابق با خواست نظام سلطه پرورش می‌یابند. آن‌ها جایگاه افراد را در اجتماع مشخص کرده و در قالب یک گروه هم‌شکل و تک بعدی، سازمان‌دهی می‌کنند. همچنین آن‌ها رفتارهایی

را که منجر به فردیت شخصیتی مستقل شود، به‌صورت نامحسوس سرکوب و یا بی‌پاسخ می‌گذارند و با مجازات‌هایی روانی مثل طردشدن و محرومیت از ابتدایی‌ترین حقوق اجتماعی، فرد را به اجبار به اجتماع بازمی‌گردانند و هم‌رنگ بودن با جماعت را، به اجبار به او تحمیل می‌کنند. چراکه عدم شکل‌گیری فردیت اشخاص، منجر به گره‌خوردن و وابستگی‌های روانی می‌شود و در چنین جمع توده‌واری، احساسات و افکار و واکنش‌ها و سرنوشت همه‌ی افراد به هم وابسته و منبعث از مفاهیم مبهمی مثل نظر مردم و جمع و یا رسوم و سنت‌هاست. افراد از خود نظری نداشته و زمانی تأیید می‌شوند که به نظر مردم و جمع اقتدا کنند، حتا در موارد بسیار شخصی و خصوصی از بزرگان دستور گرفته و خواست خود را فدای خواست اجتماع می‌کنند. در چنین شرایطی نقش احساسات و عواطف، برجسته‌تر از نقش عقلانیت و اندیشه است، در نتیجه این اخته‌گیِ سازمان یافته، منجر به تسلط کامل نظام سلطه بر یک ملت است!

«محمد مروج» از منتقدان اصلی کالج، در نقدی بی‌پروا به مردم تاخته و افکار آن‌ها را به چالش می‌کشد؛ صحبت‌های او را می‌خوانیم: چرا من، منفور و مذموم است؟ چرا تنهایی چاله‌ای‌ست که نباید در آن افتاد؟ چرا تمام ایدئولوژی‌ها و ادیان ضد من‌اند؟ من و اندیشه همیشه همراه هم هستند و هیچ‌کس در جمع مجال فکر نمی‌یابد. فکر هم که یگانه دشمن اقتدار مرکزی‌ست. بنابراین مدعیان شایسته‌سالاری و سینه‌چاکان مردم، همیشه ضد استقلال ذهنی و شخصیت حقوقی افراد بوده‌اند و با بزرگ‌داشت اجتماع و زندگی گروهی، فرصت اندیشه را از من گرفته‌اند. من وقتی در جمع باشم، ناگزیرم بایدها و نبایدهایشان را رعایت کنم. باید راهی را بروم که آن‌ها نشانم می‌دهند و در کل، عرفی را گردن نهم که مرگم را خواستار است. مردم به‌راستی کیست‌اند؟ آیا مسیری که تعیین می‌کنند، راه درست زندگی‌ست؟ آن‌ها بر طبق هنجارهای تعیین شده از سوی قدرت‌ها، سلسله مراتبی را در بین خود پایه‌ریزی می‌کنند و هرکس باید با توجه به متر و معیار آن‌ها در یکی از این طبقات، جای گیرد. درواقع قدرت مرکزی بعد از قرن‌ها شکنجه و داغ نشاندن بر تنِ مجرمان و پیش‌روها و برگزاری مراسمات تعذیب هزینه‌بر و خونین، به این نتیجه رسید که باید راهی بیندیشد، تا هم نیروی انسانی کم‌تری صرف این امور کرده و هم دامنه‌ی نظارت و سرکوب‌شان را وسیع‌تر کند. پس بهترین راه را تربیت رمه یا به تعبیر بهتر، مردم دید تا آن‌ها به صورت اتوماتیزه، من‌ها و آوانگاردها را مهار کنند.

«این حرف را نگو، برخلاف باورهای مردم است! متواضع و فروتن باش! خودت را از بقیه بالاتر ندان. غرور و نخوت، آفت است و یک نقص اخلاقی محسوب می‌شود». گزاره‌هایی از این دست، زاییده‌ی اخلاق مذهبی و اخلاق، مولودِ فکر بیمار و سادیستِ ملاها و سیاست‌مداران است. اگر اخلاق کار اصلی‌اش را که تربیت مردم است، به‌درستی انجام می‌داد، پس این‌همه جنگ و خون‌ریزی در طول تاریخ برای چیست؟ این‌جاست که بحث خیر و شَر مطرح می‌شود. خیر واقعی چیست؟ آیا خیر مردمی در راستای پرورش استعدادهای فردی و آنارشی درونی من است؟ آیا شریر، ضد جامعه است و باید حذف شود؟ این موضوعی‌ست که بسیار جای بحث دارد. باید در تفاوت خیر طبیعی و خیر اخلاقی تفکر کرد. باید در اساس تعاریف و باورها شک کرد و از دل آن‌ها با واقعیت روبه‌رو شد، هرچند که ضد مردم باشد. شری که ما از آن می‌گوییم، با شر طبیعی متفاوت است. شر واقعی شعورساز و منطقی‌ست، اهل جنگ و جدل نیست، چون در سروصدا و هیاهو، تفکر به گوش نمی‌رسد.

پس اخلاق را فقط باید گایید. اخلاقی که ضد اندیشه و فردیت است و فقط تأمین کننده‌ی منافع مالی دیکتاتورهاست، به چه دردی می‌خورد؟ این مردم هستند که بزرگ‌ترین حامیِ اخلاق‌اند پس آن‌ها را هم باید گایید. من به‌شدت ضد مردم و سنت‌ها و افکار پوسیده‌ی آن‌ها هستم. مردم ایران در حال حاضر نیازمند کسانی هستند که راه و رسم فکر کردن را یادشان دهند، نه افرادی که به‌به و چه‌چه‌شان کنند؛ کاری که آخوندها و ریش‌سفیدها انجام

می‌دهند. تا نباشند تابوشکنان و نابه‌هنجاران، امر نو محقق نمی‌شود. پس گناه من این است که منم و مردم نیستم!

«مریم زمانی» نیز در این بحث شرکت و ذکر کرد که هر انسانی از بدو تولد با جهان‌های متعددی مواجه می‌شود: ۱) جهان خارج از خود (اجتماع انسانی)، ۲) جهان درونی او (آن‌جا که خود انسان شکل می‌گیرد)

منِ انسانی در مواجهه با این جهان‌ها، به نتایج متفاوتی دست می‌یابد و نهایتن این نتیجه‌گیری‌ها باعث تغییراتی در عملکرد و تفکر انسانی می‌شود که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم؛ انسان در تقابل با اجتماعات انسانی و جهان خارج از خود، درمی‌یابد که بسیار کوچک و ناتوان است و عملن نمی‌تواند نقش عمیق و بزرگی در تغییر آن ایجاد کند. انسان با زیست در درون خود، جهان کاملی می‌یابد و به درونش به‌مثابه‌ی یک جهان نگاه می‌کند که به تعبیری تمام عناصر جهان خارج را در خود دارد، تنها سایز آن کوچک شده است. عوامل متعددی باعث می‌شوند که شخص، بخش عظیم توجه خود را به جهان درونی خود معطوف کند؛ از جمله این‌که تنها اوست که می‌تواند آن را تغییر دهد، پس یگانه عامل مؤثر محسوب می‌شود و همین امر، حس نیاز به قدرت را در او ارضا می‌کند و موجب می‌شود بیش‌ترِ توجه خود را به آن معطوف کند. بعدها اگر گستره‌ی دید خود را وسیع‌تر کند، درمی‌یابد که راه ایجاد تغییر در جهان خارج هم همین توجه به درون خود است؛ به این معنی که تا خود را تغییر ندهد، نمی‌تواند جهان را تغییر دهد. اما مساله این‌جاست که عوامل مختلفی مانع از این می‌شوند که شخص به‌درستی و آن‌گونه که باید به خود بپردازد. این عوامل شامل اطرافیان و مردم هستند، آن‌ها به‌صورت مداوم قوانین و محدودیت‌هایی برای شخص قائل می‌شوند که در پیش‌رفتِ بهتر این امر خلل ایجاد می‌کنند و تنها خودش می‌تواند با مبارزه و ایستاده‌گی در برابر دیگران، پیروز باشد و جهان درون خود را گسترش دهد و مرکزی‌ترین نقش را در زندگی خودش ایفا کند؛ چون مهم‌ترین نقش را در زندگی خود دارد.

آخرین نفری که در این موضوع به طرح نظریاتش پرداخت، «نوید استاک» بود:

«من؛ ضد مردم»

چرا انسان از «من» دور شده است؟ دلایل این دور شدن در چیست؟ چرا جامعه، جمع‌گرایی را به فردگرایی ترجیح می‌دهد؟ در جامعه‌ی ایران به دلایل فرهنگی، سیاسی، قومیتی، نژادی و... که از آن جمله می‌توان به حمله‌ی اعراب اشاره کرد! کشور در طول دوره‌های تاریخی، مدام در حال تغییر و تحولاتِ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بوده است. این تحولات تأثیر مستقیمی در طرز تفکر، باور، عقیده و نگاه مردم داشته و عقاید و تفکرات غلطی را در ذهن‌شان گنجانده است، به‌طوری که خیلی از مردم به خرافه‌پرستی، مذهب و... روی آورده و یا به ادعاهای عوام فریبانه‌ای که از سمت‌وسوی حکومت به آن‌ها تحمیل شده، تن داده‌اند. کودکان در جامعه‌ی ایران از زمان تولد با باورهای غلط و سنت‌گرایانه‌ای که از نسل‌های پیشین در ذهن‌شان جا گرفته، پرورش یافته و بزرگ می‌شوند. یکی از این باورهای غلط نماز خواندن، روزه گرفتن، اعتقاد به امامان یا بهشت و جهنم، هم‌رنگ جماعت بودن، پذیرفتن «ما» به‌جای «من» و... است که ذهنیت و فکر کودک را از همان ابتدا با افکارهای این‌چنینی پُر کرده و حقِ انتخاب را از او می‌گیرند. هنگامی که کودک بالغ شده و در جامعه به‌عنوان فردی مستقل قدم می‌گذارد، چون همان خط فکری سنتی که والدینش به او تحمیل کرده‌اند، در ذهنش وجود دارد، اگر قصد انجام کاری را که بر خلاف تفکرات سنت‌گرایانه‌ی جامعه است، داشته باشد، به ناچار از آن صرف‌نظر کرده، چون از دوران کودکی ترسی بر او چیره شده که حتا در بزرگی هم همراه اوست. ترس از نگاه، فکر و عقیده‌ی مردمی که خود را دانای کُل، عاقل، بزرگ، اندیشمند و والا می‌پندارند. در حالی‌که از هر نوع تفکر تازه یا تغییر و شعور در اندیشه‌هایشان خالی هستند. این ترس‌ها و باورهای غلط، شخص را از هویت خود یا «من» دور می‌کنند و تا زمانی که او خواهان تغییر در تفکرات، نگاه یا رفتارش نباشد و سدهای فکری و عقیده‌ای را نشکند،

همراهش خواهند بود و او را در باتلاق عقیده‌های کهنه‌ی جامعه اش غرق خواهند کرد. این نوع باورها از طرف سردمداران نظام (دولت، رهبر) به ذهن جامعه تزریق می‌شود، چون اساسن آن‌ها با هر نوع تفکر، تازه‌گی، ضدیت با حکومت، «من» و شعور مخالف‌اند و مدام سعی در نشان دادن «ما» به‌جای این منِ شخصی هستند. کسی که خواهان نشان دادن «من» به‌وسیله‌ی برپایی انقلابی فکری، شعوری، فرهنگی، ادبیاتی و ... باشد، از سمت مردم، جامعه و حکومت به‌شدت سرکوب و رانده می‌شود و نگاه مردم به او نگاهی تنفرآمیز خواهد بود، چون قصد شکستن تابوهای فکری، سنت‌های کهنه و ابتدایی و باورهای غلط‌شان را داشته است. از جنبه‌ی دیگری می‌توان تفکر من را تفکری آنارشیستی و تازه تلقی کرد چون بر ضد کهنه‌گی و عوام یا جمع‌گرایی‌ست و خواهان فردیت و تازه‌گی‌ست. تازه‌گی در من است نه در ما! ترس از نگاه و فکر جامعه و عدم نو شدن یا هرگونه تغییر، باعث پس‌رفت در شعور و اندیشه می‌شود و شخص را به ابتذال فکری و شعوری دچار می‌کند. رابطه‌ی «من یا مردم» موضوعی‌ست که بسیار جای بحث دارد که کالج شعر سعی کرد به گوشه‌ای از آن بپردازد. مبحثی که تشریح آن می‌تواند به تغییر متوها (شعارها) و روی‌کرد نویسنده‌گان و شاعران در خلق آثارشان منجر شود.

ضمیمه
۹
(ویژه ی انتخابات)
علی عبدالرضایی

چرا نباید در انتخابات شرکت کرد؟

علی عبدالرضایی

انتخابات در ایران به سبک ایران معمول است. معمولن یک عکس معمولی را بـا رنـگ‌ها و کیفیت‌های مختلف کپی می‌کنند و بعد از همه می‌خواهند یکی را انتخاب کنند. این انتخاب را که اسـاسن تبعیت از اجبار می‌کند هم امام و هم رهبر ایران مقدس شـمرده‌اند و آنان‌که فکر می‌کنند، برای اینکـه از این مقدس یک معمولی و در نهایت یک مهمل بسـازند، راهی ندارند مگر رفتن از راهی دیگر و بدل به دیگری شـدن. دیگریت ترم تازه‌ای‌سـت که حالا در تمام فرهنگ‌های پیشـرو چشـم و گوش دارد و دیگری‌گری اقدامی نوروشـنفکرانه در غرب محسـوب می‌شود که حتی یکی مثل اسپیواک بنگالی را از خود به خود تنی‌تر می‌داند! متاسـفانه دیگری در فرهنگ سـیاسـی ایران دیگر فقط آن دیگریِ سابق نیست بلکه کاملن مطرود است. دیگران آن دسـته از ایرانی‌هایی هسـتند که خوب فکر می‌کنند اما در اقلیت مطلق‌اند. مدیاها آن‌ها را نادیده می‌گیرند چون مطابق خواسـت‌شـان رفتار نمی‌زنند. حالا دیگر حفظ اسـتقلال فکری برای یک ایرانی که می‌خواهد تاثیرگذار باشد تقریبن غیرممکن اسـت. معمولن وقت انتخابات، آنان که صـدای فراگیری دارنـد همـه مثل هم فکر می‌کنند و مثل هم حرف می‌زنند، اما اقلیتی که من نام شـان را دیگران می گذارم در داخل و خارج با شـیوه‌های مختلف حذف می‌شـوند تا جز صـدای مسلط به گوش نرسد، اما دیگر نباید گوشه گرفت. وقتش رسـیده که دیگر فکر، جای مهملات ژورنالیستی را که مثل مگس تولید مثل می‌کند بگیرد. حالا دیگر اندیشیدن ورای معمول اهمیت دارد. حقیقت این اسـت که انتخابات در هیچ کجا دیگر چاره نیسـت. سـال‌هاسـت که انتخاب غیرممکن شـده و تن دادن به این بیهودگی جز نیهیلیسـمی انفعالی عاید نمی‌کند. حالا دیگر انتخابی وجود ندارد مگر انتخاب نکردن. وقتی که نای مبارزه‌ات نیسـت لااقل آب به آسیاب بلاهت نریز! همیشـه در طول تاریخ، اکت و عمل، اقدامی انقلابی بود و خیابان را انقلابی‌ها اداره می‌کردند، حالا ولی بی‌عملی و خانه‌نشـینی در روزِ منتظر، از همه‌جور اقدامی کارسـازتر اسـت. دمکراسی حتی در مهد دمکراسی حالا دیگر به ضدِ خود بدل شده و خروج بریتانیا از اتحادیه اروپا و انتخاب ترامپ در آمریکا نشـان می‌دهد که انتخاب در شـرایطی که حتی لیبرالیزم خود را لیبرالیزه کرده دیگر غیرممکن اسـت. سـال‌هاسـت دمکراسـی تکینه‌گی خود را بطور کامل از دسـت داده در حالی که انسـان امروز راهی ندارد مگر پذیرش همین تکینه‌گی و تن دادن به نوبرده‌گی. برده‌گیِ کاپیتالیسمی که حتی در کشورهای کمونیستی (مثل چین) ارباب اسـت. دنیایی که در آن دارایی هشت نفر بیش از مال و منال یک میلیارد نفر است، جز جهنم هیچ مقصدی نمی‌تواند که داشـته باشـد. نیل به برابری در شـرایطی که الیگارشـی بیداد می‌کند تقریبن غیرممکن اسـت، پس چرا باید باور کنیم همه از حق برابر در انتخاب برخوردارند؟ دمکراسـی ظاهری دارد زیبا، دیکتاتوریِ اکثریت حالا دیگر حتی در چین و شوروی جای دیکتاتوری پرولتاریا را گرفته اما این اکثریت جز سایه‌های آن هشت نفر نیستند.

بلاهت است اگر خیال کنیم می‌شود دولتی در ایران تشکیل داد که مختار باشد. دیگر هیچ دولتی در دنیا وجود ندارد که

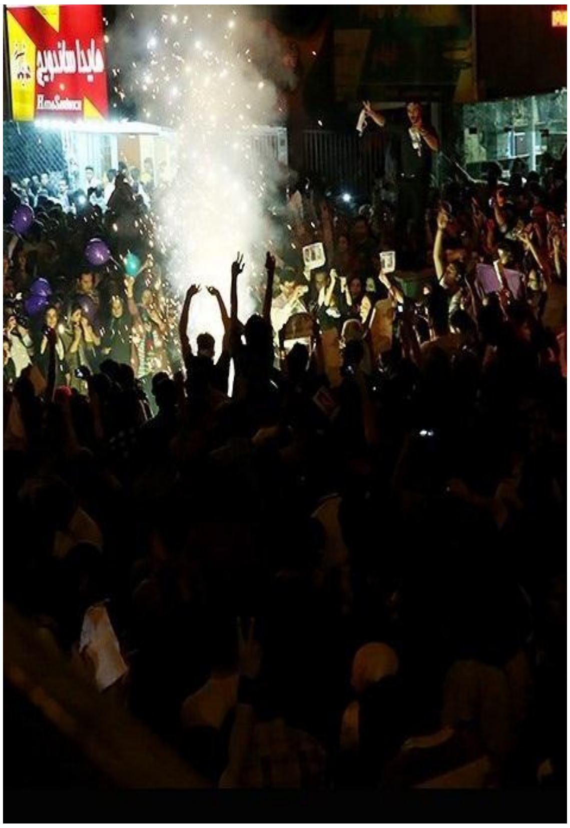
آزادیِ عمل داشته باشد، همه تحت فرمان کاپیتالیسم جهانی‌اند. از دولت کمونیستی چین و روسیه گرفته تا دولت سوسیالیستی فرانسه و دولت‌های اسلامی در خاورمیانه همه ناچارند پیروی از اندیشه‌های درختیِ کاپیتالیسم کنند و تا وقتی که صندوق بین‌المللی پول خط و مشی سیاسی تعیین می‌کند، فکرهای رایزومی در هیچ رویداد سیاسی کارگردانی نخواهد کرد. سردرگمی و ناچاری و نیهیلیسمی انفعالی حالا دیگر کم و بیش بر مردم تمام دنیا سیطره دارد. نوعی از نیهیلیسم انفعالی که اتاق‌های فکر کاپیتالیسم تولیدش کرده و در نهایت جز به سیطره‌ی جهانیِ فاشیسم منجر نخواهد شد. خامنه‌ای و احمدی‌نژاد نمونه‌ی وطنی‌اند و پوتین و بشار اسد نوع روسی و سوری و این اواخر ترامپ، یعنی جنس ناب آمریکایی فاشیسم نیز وارد بازار سیاست شده. به‌قول آلن بدیو، فاشیسم دمکراتیک دنیا را برداشته و حالا تنها چیزی که کم داریم جنگ جهانیِ آخر است. نوفاشیسم دمکراتیزه شده شرق و غرب نمی‌شناسد، همه‌جا در حال پیش‌روی‌ست. نوفاشیست‌های دمکرات دیگر وقاحت را از حد گذرانده‌اند و جز اختلال در زبان ایجاد نمی‌کنند. آنها دقیقن وقتی که چیزی می‌گویند، هیچ نمی‌گویند و اگر بگویند جز دروغ نیست چون در چشم‌به‌هم زدنی خلاف آن عمل می‌کنند. موضع‌گیری‌های ضد ونقیض خامنه‌ای درباره‌ی برجام را به‌خاطر آورید، حرف‌ها و کردار اخیر احمدی‌نژاد را در همین انتخابات، یا گفتار و عمل ترامپ را طی ماهِ گذشته با هم قیاس کنید! نوفاشیست‌های دمکرات همه تاثیرگذارند چون بی‌هیچ واهمه‌ای مثل آب خوردن دروغ می‌گویند و ریاکاری را که حیله‌ی بازار است، شیوه کرده‌اند. حالا دیگر کاپیتالیسم دستِ خودش را رو کرده چون دیگر جهانی شده و از آنجایی که بیزینس از سیاست دروغگوتر است، سرمایه‌دارها از سیاست‌مدارها بطور کامل سبقت گرفته‌اند. حالا دیگر در قیاس با ترامپ کبیر، حتی سارکوزی فرانسوی جز یک نوی از مُد افتاده نیست. از این‌لحاظ ایران از فرانسه حتی جلوتر است چون نوفاشیستی مثل احمدی‌نژاد، دوازده سال پیش رییس جمهورش بوده تازه

بعد از او روحانیِ دروغگو را رو کرده و وقت است یکی در ایران بیاید که روی دست ترامپ بلند شود. بی‌شک رییس جمهور انتصابیِ بعدی در ایران، باید خصوصیاتی داشته باشد که از غلظت دروغگوییِ فاشیستیِ بالاتری برخوردار باشد. آیا نقاب روحانی را عوض خواهند کرد؟ یا ورژنِ تازه‌ای از احمدی‌نژاد روی کار خواهد آمد؟ شاید هم ابراهیم رییسی همان غولی‌ست که باید از چراغِ جادو سردربیاورد. این‌ها سه کپی از همان عکسِ یکه‌اند که بی‌شک به تعدادشان اضافه خواهد شد تا نقش‌ها بین‌شان با دقتِ تمام تقسیم شود. به این بالماسکه با جزئیات کامل در بخش‌های بعدی این متن خواهم پرداخت و روی هر کدام از این کاندیداها مکث طولانی خواهم داشت اما اول باید به این سوال بپردازم که چرا این سال‌ها انتخابات در تمام کشورهای دنیا علاقه دارد فردی نوفاشیست یا نژادپرست را به‌عنوان لیدر یا رییس‌جمهور معرفی کند؟ اردوغان در ترکیه دارد چکار می‌کند؟ چرا توصیه آتاتورک که گفته بود جز از رویکردهای غربی پیروی نکنید و حتی آنتی‌آتاتورکیست‌ها از آن تبعیت می کردند ناگهان فراموش می‌شود و قرائتی از اسلام سیاسی را سرلوحه قرار داده‌اند؟ اصلن چرا ترکیه!؟ چند روز دیگر یعنی سوم اردیبهشت، انتخابات ریاست جمهوری فرانسه این کشوری که مهدِ ستیز با نژادپرستی بوده برگزار خواهد شد. همه‌پرسی می‌گوید که مارین لوپن این زامبیِ مونث از شانس بالایی برخوردار است و ممکن است از نخست وزیر فرانسوا فیون، سبقت بگیرد و رییس‌جمهور شود. او شش سال پیش جانشین پدرش ژان لوپن شد و در حال حاضر رهبر جبهه‌ی ملی فرانسه‌ست. لوپن را زامبی خطاب کرده‌ام چون با دستآوردهای مدرنیته مشکل دارد، مثلن ضد پذیرش مهاجران در فرانسه‌ست، ازدواج دگرباشان را برنمی‌تابد و مخالف اُتانازی‌ست و گرایش به ارتجاع و نژادپرستی دارد. راستی چه اتفاقی افتاده که چنین شخصیتی در کشوری چون فرانسه این‌همه طرفدار دارد؟ چرا لهستانی‌های فرهنگ‌ساز یکی مثل آندری دودا را که ناسیونالیستی شدیدن محافظه‌کار است به‌عنوان رییس‌جمهور انتخاب کرده‌اند؟ چسلاو میلوش کجاست که

ببیند؟ هالینا پوشویاتوسکا، تادئوش بوروفسکی شدیدن شاعر، شیمبورسکا یا زیگمونت کراشینسکی که کلمات پولیش‌شان پایه‌های جهان را می‌لرزاند کجایند تا بر این بلاهت سیاسی در لهستان بشورند؟ زمین دارد زیر پای دیکتاتورها می‌لرزد. ادریس دبی در چاد، نظربایف در قزاقستان، عمر البشیر در سودان یا اسلام کریموف در ازبکستان که بیست و پنج سال آزگار خون ازبک‌ها را مکید و شش ماه پیش هلاک شد. اصلن عالیجناب هون سن از جان کامبوج چه می‌خواهد که سی و هفت سال است مثل زالو خون مردمش را می‌مکد؟ مدرنیسم که توپ‌اش را در نهایتِ دقت به پست‌مدرنیسم پاس داده مگر نمی‌خواست از دنیا دیکتاتورزدایی کند، پس چه شد؟ این هر دو که ماهیتی ضد فاشیستی و بشردوستانه داشتند چه شد که آشویتس و هولوکاست این‌قدر زود فراموش شد و حالا دارند برای سیطره‌ی فاشیسم ایفای نقش می‌کنند؟ وقتی که مدیاها فقط برای جذب مخاطب بیشتر رقابت می‌کنند و جز کیچ تبلیغ نمی‌کنند و فقط حشری‌ها فعال حقوق بشر می‌شوند، وقتی که رُلِ گرامشیِ کبیر را به شومنی تلویزیونی می‌دهند و روشنگری از صحنه به حاشیه تبعید می‌شود، طبیعی‌ست که دروغ ظهور کند و دمکراسی علیه خودش بشورد تا کاپیتالیزم که نام دیگر بلاهت است سرتاسری شود. انتخابات که می‌توانست بهترین شیوه‌ی انتخاب باشد حالا فقط منشی انتصابی دارد که تنها سرمایه آن را اعمال می‌کند. کاپیتالیزم کاری کرده که حالا دیگر تنها حق شهروند در هر انتخاباتی، عدم شرکت در انتخابات است.
در چنین شرایطی که سرمایه در هر بالماسکه‌ی انتخاباتی حرف اول را می‌زند و کاندیداها تنها در دروغ‌گویی با هم رقابت دارند و ریاکاری رمز موفقیت هر کاندیداست و تفاوت‌ها فقط انتزاعی‌ست و ژورنالیست‌ها هم جز برای پول بیشتر قلم نمی‌زنند، مسلم است که قوه‌ی تمیز شایسته از غیر آن کار نکند و هر انتخابی کنشی ضد انتخاباتی داشته باشد. نیم‌نگاهی به اسامی کاندیداهای همین انتخابات ریاست جمهوری ایران کافی‌ست تا دریابیم که همه علی‌رغم مخالفت‌های ظاهری‌شان از ذهنیت سیاسی ، فرهنگی و اقتصادی یکسانی برخوردارند. همه از زیر دستگاه زیراکسی که نامش شورای نگهبان است می‌گذرند تا حتی اگر فرق اندکی با عکس دلخواه داشتند از دور خارج شوند. ژورنالیست‌های وطنی همه دل‌شان با الکی خوش است، حتی مینیممی از تفاوت درکار نیست، پرزیدنت روحانی اگر مثل رییسی یا احمدی‌نژاد قاتلِ نباشد، رییس قاتل دیگری‌ست که در حال حاضر یکی از وزیران منتخبِ اوست. می‌گویند که رییس جمهور روحانی در برجام موفق بوده اما هرگز نمی‌گویند که این موفقیت جز سوخت به نیروگاه از کار افتاده‌ی حکومت خامنه‌ای نرسانده و مطلقن نه تنها سودی برای بهبود وضع معیشت مردم و آزادی نداشته بلکه به دیکتاتور جانی تازه بخشیده. می‌نویسند که احمدی‌نژاد آمده تا تابوی اتوریته‌ی خامنه‌ای را بشکند اما انگار یادشان رفته برای گرم کردنِ تنور انتخابات و مشارکت حداکثری مردم همیشه در تمام انتخابات تاریخ جمهوری اسلامی چنین بالماسکه‌ای راه انداخته‌اند و حتی اگر فقهای شورای نگهبان به او مجوز حضور در انتخابات ندهند، احمدی نژاد و گروهش، ماموریت‌شان را تا همین حالا در نهایت موفقیت به انجام رسانده‌اند و ذخیره‌ی محبوبیت در بالماسکه‌ی بعدی کرده‌اند. ابراهیم رییسی هم در این انتخابات رویکردی چندمنظوره اتخاذ کرده و همه‌چیز دارد حساب‌شده اتفاق می‌افتد. نویسش دقیق درباره تک‌تک این کاندیداها و رل‌شان در بالماسکه‌ی فعلی، فعلن زود است. باید این‌ها را به‌طور کامل زیر ذره‌بین برد و از کلی‌گویی دوری کرد.
من بیشتر در این دوره از انتخابات ایران کنجکاوم ببینم اتاق‌های فکر، چگونه سوبژه‌ای را در اختیار هر کدام از این ابژه‌های انتخاباتی قرار می‌دهند یا تا کجا به ابتذال سیاسی دامن می‌زنند. هدف اصلی هر انتخاباتی در ایران اجرای کارناوالی قرون وسطایی‌ست و جز برای تخلیه عقده‌ها و سرخورده‌گی‌های طبقه‌ی متوسط و فرودست اجرا نمی‌شود. مشارکت گسترده‌ی مردم در انتخابات باعث می‌شود، پخش گوشه‌هایی از چنین کارناوالی در مدیاهای مطرح دنیا، به حکومت ایران وجاهت جهانی بدهد و اهالی

بیت رهبری همه کار می‌کنند تا جمعیت بیشتری در این بالماسکه‌ی ضد ایرانی شرکت کنند.
حالا بسیار کنجکاوم بدانم کپیِ چپ خامنه‌ای یعنی موسوی خوئینی‌ها، این بار چگونه خطی دست خاتمی این ظاهرن رهبر آپوزیشنِ حکومتی و اصلاح‌طلب‌ها می‌دهد. این طیف از حکومت ایران طی سال‌های اخیر با بهترین شیوه‌ها ظاهرسازی کرده خود را به‌عنوان تنها آلترناتیو حکومت ایران به غرب معرفی کرده‌اند، طوری که تمام مدیاهای فارسی‌زبان خارجی دست‌شان است و این اواخر یعنی بعد از ریاست جمهوری ترامپ شاهدیم که تلویزیون صدای آمریکا تغییر رویه داده و برخلاف سایر مدیاهای خارجی دارد از دسترس اصلاح‌طلب‌ها خارج می‌شود. ترامپ و سیاست‌مداران جدید آمریکا دنبال آلترناتیوی واقعی در ایران‌اند و انگار دست آپوزیشن حکومتی و اصلاح‌طلب‌ها برای آنها رو شده، باید دید حکومت ایران در شرایط جدید، چه آلترناتیو تازه‌ای رو می‌کند؟ آیا تصمیم دارد با اعطای اجازه‌ی ویراژ، از احمدی‌نژادِ سالوس یک نوخاتمی بسازد یا سراغ مهدی خزعلی این آقازاده‌ی مثلن شجاع می‌رود که ظاهرن چند سال است از پستان حکومت جدا شده و دار و دسته‌ای زندان‌دیده هم دوره‌اش کرده‌اند؟
همیشه خوانش حواشی انتخابات در ایران برایم جذاب‌تر از متن بوده و در صحنه غالبن همان اتفاق می‌افتد که پیش‌تر افتاد. خیلی‌ها فکر می‌کنند بهتر است در انتخابات آتی شرکت کنند تا از بین بد و بدترین‌ها همان بد انتخاب شود و بعدها از این بیش به آن‌ها بد نگذرد و متاسفانه این ایده جز خیالی خام نیست. مشق رییس‌جمهور بعدی پیشاپیش نوشته شده، مثلن در دوره‌ی قبل هر که جای روحانی می‌آمد راهی نداشت مگر انجام قرارداد برجام، وگرنه کار حکومت ایران حالا دیگر تمام شده بود. پیش‌تر هم احمدی‌نژاد را به موسوی ترجیح دادند چون که می‌خواستند کمی راحت‌تر چپاول کنند! عدم شرکت مردم در انتخابات نه تنها برخوردی منفعلانه نیست بلکه تاثیرگذارترین اقدام برای رهایی از این دیکتاتوری‌ست، مثلن باعث می‌شود غرب دیگر اصلاح‌طلب‌ها را که روی دیگر حکومت ایران‌اند به عنوان آلترناتیو و آپوزیشنِ داخلی به رسمیت نشناسد و تمام مدیاهای فارسی‌زبان خارجی را در اختیارشان قرار ندهد که همان سیاست‌های حکومت ایران را پیش ببرند. گفتنی بسیار است، درباره فواید عدم شرکت در انتخابات پیش رو مفصل خواهم نوشت و این نوشتار را بصورت سریالی تا روز انتخابات پیش خواهم برد.

کارناوال‌های انتخاباتی در ایران



اینکه بعد از ریاست جمهوری ترامپ، پیروان بسیاری از ایسم‌های سیاسی، از انتخابات اعلام بیزاری می‌کنند و ظهور نوفاشیسم را تنها به لیبرال دمکراسی و انتخاباتش ربط می‌دهند، بیانگر عدم دید تاریخی و تاخیر ذهنی‌شان در فهم رویدادهای سیاسی‌ست. وقتی آنارشیست‌ها فریاد می‌زدند که انتخابات جز اعمال دیکتاتوری اکثریت بر اقلیت نیست، اینها کجا بودند؟ آیا انتخابات آمریکا، در دوره‌های قبل، با رعایت برابری و عادلانه برگزار می‌شد؟ همیشه از هر انتخاباتی در هر کجای جهان، بوی ریا و دروغ و فسادی کاپیتالیستی بلند بوده. اینکه در انتخابات آمریکا، مدام دوآلیسمی موکد می‌شود و مردم ناگزیرند بین این یا آن به مثابه‌ی دو فرق که تنها با هم اختلاف انتزاعی دارند، یکی را انتخاب کنند تا الیگارشی منحط با پشتوانه‌ی آرای کور مردم، بر خودِ مردم اعمال اتوریته کند آیا عادلانه‌ست؟ چرا دمکراسی که اختراعی بود برای مقابله علیه فاشیست‌ها چنین ابلهانه دارد به فاشیست‌ها خدمت می‌کند؟ دیروز ترامپ، امروز اردوغان و فردا خامنه‌ای!

به هر کجای جهان که بنگری بالماسکه‌ای که نامش را هم گذاشته‌اند کارناوال انتخاباتی، در حال برگزاری‌ست! باید خصیصه‌ها و نشانه‌های کارناوال واقعی را که امروزه کاپیتالیسم دارد به طرز فجیعی از آن سوءاستفاده می‌کند، از نو شناسایی کرد.

«میخائیل باختین» در نظریه ی کارناوال که در آن به آثار «رابله» می‌پردازد، هویت افرادی را که در کارناوال شرکت می‌کنند، وابسته به جمع می‌داند و هیچ‌کس را نسبت به دیگری برتر نمی‌داند؛ درواقع او با همین برابرسازی‌ست که به سازمان‌های اقتصادی و سیاسیِ مسلط حمله می‌کند؛ یعنی رابله را که چند قرن قبل از او می‌نوشت، احضار و طبعن بازخوانی می کند تا علیه «دیکتاتوری موجود در شوروی سابق» قد علم کرده باشد، در حالی‌که رابله دو رمانش را علیه «حکومت فئودالیِ فرانسه» نوشته بود.

گرچه «خنده‌ی آزادی یا آزادیِ خنده»، نکته‌ی بارز یک کارناوال است؛ اما کارناوال تنها برای مسخره کردن نیست که برگزار می‌شود بلکه آدم‌ها در آن ایفای نقش می‌کنند تا خودشان هم مسخره شوند؛ یعنی هرکس که در کارناوال شرکت می‌کند، هم بازیگر است و هم تماشاچی؛ درواقع در کارناوال، کهنه تخریب می‌شود تا از نو ساخته شود.

مردم در قرون وسطا و دوره‌ی حکومت کلیسا، در روزهای خاصی اجازه داشتند، از قانون سرپیچی کنند. در این روزها دیگر کسی مجبور نبود از آیین کلیسا و نظم مذهبی پیروی کند. کشیش‌ها و حکومت کلیسا نیز با برپاییِ این کارناوال‌ها موافق بودند، زیرا تصور می‌کردند از این طریق مردم عقده و انزجارشان از حکومت را تخلیه می‌کنند؛ درست مثل کاری‌که امروزه گردانندگانِ حکومت اسلامی، وقت انتخابات در ایران انجام می‌دهند؛ مثلن در همین دوره‌ی انتخابات ریاست جمهوری، صحنه‌ی کارناوال از قبل گسترده‌تر شده و هم‌اکنون حتی در وزارت کشور، یعنی محلی که بیش از هزار نفر در آن اعلام کاندیداتوری کرده‌اند در حال برگزاری‌ست. این‌که شخصی از کف

خیابان می‌آید و بعد از نام‌نویسی در پاسخ به پرسش خبرنگاری می‌گوید که آمده تا بچاپد و بالا بکشد، فقط یک شوخی نیست بلکه یک گروتسک است! یا بازیگری تلویزیونی که ادعا می‌کند همه شغلی را امتحان کرده و به پول نرسیده و حالا می‌خواهد رییس جمهور شود تا به مال و منال برسد! یا آن‌که شغلش پرورش شترمرغ است و ادعا کرده به تمام جوانان، زمینی خواهد داد تا شترمرغ پرورش دهند یا... این‌ها همه گوشه‌هایی از کارناوال بزرگ انتخاباتی ایران است که پیش‌تر آغاز شده و تا چند هفته دیگر ادامه خواهد داشت. چندی پیش احمدی نژاد هرچه دلش خواست به‌طور غیرمستقیم به خامنه‌ای گفت و در ادامه احتمالن طرفدارهای کاندیدای اصلاح‌طلب، روسری‌شان را کنار خواهند زد تا به قانون مذهبی دهن‌کجی کرده باشند و بی‌شک هرچه به روز انتخابات نزدیکتر شویم، دامنه‌ی این انتقادات، به مردم و طرفدارهای هر کاندیدِ ریاست جمهوری نیز سرایت خواهد کرد!

در روزهای انتخابات، کاندیداها همه از آزادی می‌گویند و سیاست‌های حکومت را نقد می‌کنند. طنزپردازها دست به‌کار می‌شوند و «مهران مدیری» به دولت تیکه می‌اندازد، حجم سریال‌های «طنزِ سیاسی» زیاد می‌شود و اداره‌ی سانسور راحت‌تر به کتاب‌ها مجوز می‌دهد؛ انگار در این مدت، همه‌ی رجالِ حکومتی نقاب می‌گذارند و هیچ‌کدام‌شان خودشان نیستند، در حالی‌که مردم نقاب‌شان را برمی‌دارند و تازه خودشان می‌شوند.

کارناوال‌های انتخاباتی ایران، بیش‌تر منشی سوبجکتیو دارند؛ یعنی نقاب و نمایه‌ها در این کارناوال‌ها مشهود نیست، اما تغییر گاردها معلوم است و همین باعث تزریق هیجان و امید کاذب به مردم می‌شود. مردم با تشکیل و راه‌اندازیِ کارناوال‌های خیابانی، حکومت را به سُخره می‌گیرند؛ اما متأسفانه در این کارناوال‌ها هیچ‌کس هم‌زمان تماشاچی و بازیگر نیست، بازیگرها خودشان را نمی‌بینند و تماشاچی‌ها نیز بازی نمی‌کنند؛ مردم انتقاد می‌کنند اما باز می‌روند و رأی می‌دهند، حکومتی‌ها نیز انتقادها را می‌شنوند اما باز به کارشان ادامه می‌دهند. درواقع این سیکل خراب است، نامش کارناوالِ خیابانی‌ست، اما در آن خبری از اهدافِ کارناوالی نیست.

در کارناوال‌های واقعی اوپی در کار نیست؛ فقیر و غنی یا حاکم و محکوم، هر دو در این کارناوال‌ها به یک نسبت شرکت می‌کنند؛ یعنی همه یک نفرند و هیچ انتقادی فقط متوجه حکومت نیست، بلکه بلاهتِ آن محکوم یا فرد فرودست نیز در کارناوال زیر سؤال می‌رود. چندصدایی و دمکراسی در یک کارناوالِ واقعی، اجرایی نصف و نیمه ندارد؛ درواقع ما در کارناوال‌های انتخاباتی ایران خنده و شادی نداریم، در عوض تا دل‌تان بخواهد گروتسک داریم؛ بی‌شک کسی که این حجم از بلاهت را تماشا می‌کند، باید از هجمه‌ی بلاهتِ مردمی وحشت کند. در یک کارناوالِ واقعی هر چیزِ مقدسی، بدل به معمولی می‌شود و مرگ در آن معنایی جز تولد ندارد. در حالی‌که در کارناوال‌های انتخاباتیِ ایران، فرهنگِ مرگ دوباره تایید می‌شود، چون مردم باز رأی می‌دهند و این‌گونه به نیروگاهِ حکومت سوخت می‌رسانند؛ یعنی این بازی‌ها در انتخابات ایران اتفاق می‌افتد تا فقط حکومت به مردم بخندد و هیچ سهمی از این شادی به مردم نمی‌رسد، زیرا حکومت تغییری در ساز و کارش ایجاد نمی‌کند. باختین در تحلیل خنده‌ی کارناوالی نشان می دهد که چطور مردم به خودشان می‌خندند و از خودشان انتقاد می‌کنند. خنده‌ی کارناوالی با عوامل فرهنگ مسلط درمی‌افتد، با سرمایه‌داری مخالفت می‌کند و زمختی و جدّیتِ فرهنگِ مسلط و مذهبی را با تمسخر و لوده‌بازی زیر سؤال می‌برد؛ درواقع سنت را رد می‌کند و آینده را به گذشته ترجیح می‌دهد، آینده‌ای که در آن جز تغییر و انقلاب دائمی هیچ چیز ارزش غائی ندارد؛ در کارناوال چیزی جز تقواستیزیِ مذهبی اتفاق نمی‌افتد و ریاکاری و ریاضتِ دینی از بین می‌رود. در متن کارناوالی، بدن جایِ کلمه قرار می‌گیرد و ما در آن نمایش و اکرانِ انسان را داریم! بلاهت در کارناوال لُخت می‌شود تا همه خودشان را خوب ببینند، زندگی و مرگ در کارناوال این‌همان می‌شوند و معاد معنای خودش را از دست می‌دهد و دیگر کسی نیست که با قضاوتش آدم‌ها را به دو دسته‌ی

بهشتی و جهنمی تقسیم کند. احضار چندصدایی و برابری در کارناوال، باعث می‌شود که دیگر بالایی و پایینی وجود نداشته باشد. خنده در «متنِ کارناوالی» حضور واقعی دارد و صدای قاه‌قاه در آن، تنها اکرانِ شادی نیست. خیلی از افراد فقط وقتی که حس کنند از دیگری برترند شاد می‌شوند، در حالی‌که خنده‌ی کارناوالی در برابری اتفاق می‌افتد و کسی در متن کارناوالی از «آن‌دیگری» برتر نیست. «هابز» احساسی را که وقت خندیدن به کسی دست می‌دهد «جلال ناگهانی» می‌نامد که من البته با این گزاره مخالفم! اساسِ شادی در کارناوال بر اغلب کمدی‌ها سیطره دارد؛ چرا که در کمدی باید یکی یا چیزی تحقیر شود تا بقیه بخندند، اما در خنده‌ی کارناوالی همه به خودشان می‌خندند زیرا هم زمان، هم بازیگرند و هم تماشاگر! درواقع در کارناوالِ واقعی، جان های آزادی که تحت سلطه و سیطره‌اند، برای رها شدن از بند، با تمسخر و دلقک‌بازی از سلطه‌گر انتقام می‌گیرند.

باختین معتقد است که نرخ شادی در عصر مدرن نازل است و در کارناوال، شادی و خنده از حاشیه وارد متن می‌شود تا به سلطه‌گر دهن‌کجی کند. در کارناوال عدم قطعیت وجود دارد؛ یعنی همان‌قدر که به فرهنگ مسلط دهن‌کجی می‌کنیم، خودمان را نیز به سخره می‌گیریم؛ و این اتفاقی‌ست که در کارناوال‌های انتخاباتیِ ایران نمی‌افتد!

ماسک در انواع بازی‌ها، چهره‌ها را پنهان می‌کند؛ اما در کارناوال، ماهیتِ واقعیِ افراد را فاش می‌کند. «روسو» ماسک را پوششی دروغین و ریاکارانه می‌داند، اما باختین معتقد است که ماسک در کارناوال، آدم‌ها را همسان می‌کند؛ یعنی کسی‌که به‌طور علنی ماسک می‌گذارد، ریاکار نیست. درواقع در زندگیِ عادی، همه ماسک دارند اما این ماسک را کتمان می‌کنند، در حالی‌که در کارناوال، افراد داد می‌زنند که ماسک دارند! مثلن آن آقایی که پریروز خودش را کاندیدای ریاست جمهوری معرفی کرد و گفت آمده است که بچاپد، از ماسک ریاست جمهوری به شیوه‌ای دقیقن کارناوالی بهره برد تا طنز را بدل به گروتسک کرده باشد. این‌که همه‌جور آدمی طیِ چند روز گذشته، خود را کاندیدای ریاست جمهوری کرده‌اند برخلاف ادعای حکومت، نه بیان‌گرِ آزادی، بلکه امر سلطه و دیکتاتوری را موکد می‌کند. انگار اعلام کاندیداتوری تنها فرصتی‌ست که همه می‌آیند تا اعتراض کنند. درواقع همه واقف‌اند که هرگز از فیلترِ شورای نگهبان نمی‌گذرند؛ اما می‌آیند که در مهم‌ترین بخش کارناوالِ انتخاباتی، قدرت را به سخره بگیرند و دمکراسی‌شان را زیر سؤال ببرند. آن‌ها باز برخلاف ادعای خیلی‌ها، نمی‌آیند که معروف شوند، بلکه می‌آیند و نقاب رییس جمهور می‌گذارند تا بقیه یاد بگیرند که نامها را فراموش کنند. «ژولیا کریستوا» برخلاف «ژان ژاک روسو»، گذاشتن ماسک در کارناوال را باعث گُم‌نامی و رسیدن به هویت جمعی می‌داند. منطقِ تحلیلی باختین بر اساس توجه به آن‌دیگری و برابری صداها شکل می‌گیرد و معتقد است که تنها در این صورت، اثر به «دمکراسیِ متنی» می‌رسد. درواقع باختین با طرح کارناوالیسم در آثار «رابله»، بیش‌تر به گفت‌وگوگرایی توجه داشته است وگرنه چندصدایی پیش‌تر هم وجود داشت؛ ما در همین مراسم نام‌نویسی برای ریاست جمهوری، صداهای بسیاری می‌شنویم، اما آیا تمام این کاندیداها از حقِ یکسانی برخوردارند؟ ما صداها را که قطعه‌قطعه شده‌اند می‌شنویم؛ اما گفت‌وگویی در نمی‌گیرد و اگر مخالفتی هست، جز در بینِ کپی های همان عکسِ واحد، که از آنِ مقام معظم رهبری‌ست، نیست! کپی‌هایی که می‌آیند تا در سیاست قربانی شوند. ظاهرن تمام کاندیداهای ریاست جمهوری، ولایت‌مدارند، برای اطاعت از رهبری‌ست که داوطلب ریاست جمهوری شده‌اند و این در حالی‌ست که همه‌شان می‌دانند ریاست جمهوری در ایران، تنها منصبی‌ست که آن‌ها را از رهبر دور می‌کند و تمام رییس جمهورهای قبلی بعد از انجام ماموریت‌شان، بی‌هیچ ملاحظه‌ای از صحنه‌ی سیاست حذف شده‌اند. رهبر در جمهوری اسلامی مقدس است؛ جانشین خداست، پس مثل خدا ستایش می‌شود، خدایی پُرخطا که مدام دخالت بیجا در انجام وظایف رییس‌جمهور می‌کند، یکی(رهبر) خودش را فقط پاسخ‌گوی خدا (متافیزیک) می‌داند و دیگری (رییس جمهور) مؤظف

است به مردم (فیزیک) جواب پس بدهد. مردم و خدا، فیزیک و متافیزیک، از جنس هم نیستند، اولی واقعی و بعدی برواقعی‌ست و همین تضاد باعث شده طی چهل سال، تمام سیاست‌های حکومت ایران شکست بخورد. ایران طنابی‌ست که مدام توسط رهبر و رییس جمهور به دو سوی مخالف زمین و آسمان کشیده می‌شود، برای همین نه تنها هرگز در هیچ سیاستی پیشرفتی حاصل نمی‌شود بلکه برعکس، تا وقتی‌که این چیدمان حکومتی عوض نشود، کشور در حال سقوط آزاد خواهد بود. تاکنون تنها «رییس دولتی» که در صحنه ی حکومت باقی مانده خود خامنه‌ای‌ست که پیش از پایان ریاست جمهوری رهبر شد، وگرنه همه از صحنه به حاشیه پرتاب شده‌اند و حالا دیگر آن‌که رییس‌جمهور می‌شود، خوب می‌داند که در این فرصتِ چهار ساله، باید بار خود را ببندد، برای همین هرچه که بیش‌تر می‌گذرد، دامنه‌ی فساد در ایران بیش‌تر می‌شود. واقعن شرکت در انتخابات کشوری شاهنشاهی، که در آن ملاشاه از تقدسی آسمانی نیز برخوردار است و در تمام امور جزئی نیز دخالت می‌کند، فایده‌اش چیست؟ رییس جمهور در ایران، حتی به‌قدر معاون اجرایی شاه قدرت ندارد؛ اما حکومت هر چهار سال با شیوه‌های مختلف، مردم را تشویق می‌کند برای تغییری که محال است اتفاق بیفتد در انتخابات شرکت کنند، چون در این‌صورت مردم هنوز امیدوار باقی می‌مانند و حکومت به دنیا اثبات می‌کند که سیاست‌هاش، نتیجه‌ی خواهش و خواست مردم است و این مردم ایران‌اند که به‌جان ملت بیچاره‌ی سوریه افتاده‌اند و میلیون‌ها نفر را در دنیا آواره کرده‌اند. واقعن سیاست‌گذاری روحانی در سوریه، طی چهار سال گذشته چه فرقی با احمدی‌نژاد داشته؟ اصلن آیا پرداخت هزینه‌ی سال‌ها «جنگ چریکی» در کشورهای دیگر، جز تنفر چیزی نصیب مردم ایران کرده؟ چرا باید مردم افغانستان که هم‌زبانِ ملت ایران‌اند، این‌قدر از ایرانی‌ها انزجار داشته باشند؟ تاوانِ تنفر سوری‌ها را در آینده، آیا جز مردم ایران خواهند داد؟ چرا باید تمام منافع مادی و معنوی ایرانیان، برای ترویج مهملی به اسم «اسلام سیاسی» در خطر قرار بگیرد؟ این‌ها را همه سال‌هاست که می‌دانند، اما باز برای تحقق هیچ در انتخابات شرکت می کنند تا اثبات کنند «نیهیلیسم کاپیتالیستی»، به‌طور کامل فراگیر شده و جز تن دادن به انفعال، از کسی کاری ساخته نیست. خامنه‌ای این خدای کوچک که از گذشته به حالا پرتاب شده، جز ابژه ای مرتجع نیست و کاپیتالیسم این خدای بزرگ، خوب می‌داند زامبی‌ها را با توجه به فرهنگ کشورها، از کجای زمان احضار کند! سرمایه‌داری خدای قهاری‌ست که حتی کپی خدای ادیان نیست که لااقل بشارت بهشت می‌داد، بلکه خدایی سراسر کیفرساز است، البته وقتی کسی کمک می‌خواهد، بی‌شک به او کمک می‌کند، اما تنها کمک می‌کند که در گورش آرام بگیرد. ایران اسلامی نیز زیرمجموعه‌ای از همین جهانِ سرمایه‌داری‌ست، با این تفاوت که در آن صنعت تحمیق نقش اول را ایفا می‌کند. اگر در جهان غرب همه‌چیز با یاری پست‌مدرنیسم به سرعت در آینده پرتاب می‌شود، ایران با تقدیسِ سنّت و جدال با امر نومدرن، جز در گذشته پیش نمی‌رود. ایران آزمایشگاهِ ارتجاعی سرمایه‌داری‌ست، که توسط ایده‌های سنتی و خرافی به عقب رانده می‌شود و «بیت رهبری» با تدابیری که اتخاذ می‌کند، در این‌باره رُلی مرکزی دارد. جهان امروز زیر سیطره‌ی زامبی‌هاست، با این فرق که رهبران کشورهای غربی، زامبی انسان امروز و فردایند و زمام‌دارانِ کشورهایی چون ایران، زامبی‌هایی هستند که از ته تاریخ، برای مأموریت احضار شده‌اند. "برواقعیت" پارادایم تازه‌ای‌ست که نقشی بنیادی در تعیین شرایط فرهنگیِ ایران دارد و قادر است جلوی شناخت را گرفته، آن را فریب داده و مدام چند وانهاده‌ی بدل در برابرش قرار دهد.

پیش‌تر در جایی نوشته بودم که انتخابات در ایران تنها نیروگاهی‌ست که الکتریسیته‌یِ مصرفی سردخانه‌های فکری را تولید می‌کند. سردخانه‌ای که در آن، تنها از جسدِ ایدئولوژیِ اسلامی نگهداری می‌شود و اگر برسد آن روز که به این سردخانه برق نرسد، کار خلافت اسلامی دیگر تمام است. چهار سال پیش، خیلی‌ها به دلیل تنگنای معیشتی و اقتصادی فکر می‌کردند با انتخاب کسی مثل

روحانی می‌توانند خود را از مخمصه‌ی اقتصادی نجات دهند، در صورتی‌که تجربه‌ی سی و چند سال گذشته نشان داده، جمهوری اسلامی در عرصه‌ی کلان، همیشه مجبور بوده تابع سیاست‌گذاری اقتصاد جهانی باشد و این دسته از مردم غافل‌اند، هر که بیاید در عرصه‌های کلان اقتصادی کاری از دستش برنمی‌آید و مجبور است تابع رهنمودهای صندوق بین‌المللی پول باشد. درواقع مرگ جمهوری اسلامی پیش‌تر اعلام شده، جسدش در سردخانه‌ی ایدئولوژی منتظر تشییع است و تنها شرکت گسترده‌ی مردم در انتخابات می‌تواند این تشییع جنازه را به تأخیر انداخته و فرصت بیشتری به ظلم و چپاول بیت رهبری بدهد. خلاصه این‌که انتخابات ریاست جمهوری، یکی از مهم‌ترین بالماسکه‌هایی‌ست که هر چهار سال یک بار در ایران اجرا می‌شود تا شناخت و شعور اجتماعی دوباره تست شود. حالا خامنه‌ای چند ابژه‌ی زیردستی را به میدان فرستاده و در نمایشگاه انتخابات، در معرض فروش گذاشته، مردم هم مانده اند از این حراجی خرید کنند یا نه! در واقع کاندیداهای ریاست جمهوری ابژه‌هایی هستند که نقش کالایی واحد با برندها و مارک‌های مختلف را ایفا می‌کنند. برخی از این برندها ممکن است چشم‌نواز باشند، اما بی‌شک هیچ‌کدام به کار دولت که قرار بود خانه‌ی بزرگ ملت باشد، نمی‌آید و جز تخریب کامل خانه، کاری از دست هیچ‌کدام ساخته نیست.

«ژان بودریار» متأثر از مارکس و «ژرژ باتای»، پنج نوع ارزش برای اشیاء و ابژه‌ها قائل بود. اول «ارزش مصرفی» که به نیازِ ویژه‌ای پاسخ می‌دهد و بهایی معادل فایده‌ای که هر کالا می‌رساند، دارد. دوم «ارزش معاوضه‌ای» که همان قیمت شیء است و کار داد و ستد در بازار را آسان می‌کند. سوم «ارزش نمادین» که قیمت در آن نقشی ندارد؛ مثل شاخه‌ی گل رُزی که به معشوق تقدیم می‌شود. چهارم «ارزش نشانه‌ای» که در آن فایده و وجه مصرفیِ شیء چندان مهم نیست، بلکه در یک جامعه‌ی مصرفی به شخص منزلتی اجتماعی می‌دهد؛ مثل برند و مارک لباس‌هایی که خیلی‌ها می‌پوشند تا به آن پُز بدهند! و آخرین «ارزش رمزی» است، که این روزها نقشی مسلط دارد و علاوه بر نقش نمادین، رُلی «آن‌جهانی» نیز ایفا کرده، به شیء ماهیتی «برواقعی» می‌دهد. اگرچه بین کاندیداهای این دوره‌ی انتخابات ایران، روحانی و رییسی و احمدی نژاد، تعداد بیشتری از این ارزش‌ها را به خود اختصاص می‌دهند، با این‌همه محال است خامنه‌ای، احمدی نژاد را وارد دستگاه خلافت خود کرده، برای مجتبای جوان رقیب بسازد، پس باز مثل سال ۹۲ وانهاده‌ای چون روحانی یا رییسی را، از صندوق انتخاباتش بیرون خواهد کشید. اما این‌که روی ابژه‌هایی چون روحانی و رییسی انگشت گذاشته‌ام، بیش‌تر به‌خاطر این است که هر دو، علاوه بر این‌که مثل بقیه‌ی کاندیداها از ارزش‌های مارکسیِ مصرفی و معاوضه‌ای برخوردارند، برخلاف دیگر کاندیداها، ارزش‌های تازه‌ای را نیز مال خود کرده‌اند. روحانی یک «نورفسنجانی» واقعی‌ست و از اوان حکومت اسلامی، در عرصه‌های مختلف نظام فعال بوده، پس برای تمام دلبسته‌گان واقعی جمهوری اسلامی، ارزشی نمادین دارد و علاوه بر آن به خاطر حمایت خاتمی، مارک اصلاح‌طلبی بر آن الصاق شده، از ارزش نشانه‌ای نیز برخوردار است. رییسی فاقد ارزش نمادین است؛ اما به دلیل شاگردی رهبر و پشتیبانی سپاه و پشتوانه‌ی مالی بالا، می‌تواند حمایت قشر فقیر جامعه را جلب کند، پس او نیز بدون برند به بازار نمی‌آید و از این بابت ارزشی نشانه‌ای دارد و از این‌ها مهم‌تر، مثل احمدی نژاد، طی سال‌های اخیر با مؤکد کردن «امام زمان» در گفتمانش، و تولیتِ امام رضا طی سال گذشته، توانسته خود را به‌مثابه‌ی یک کپی از «مهدی» به ماوراء گره بزند و به‌عنوان یک «برواقعیت» مطرح کند. از این لحاظ او نیز مثل احمدی نژاد، ابژه‌ای در فروشگاه انتخاباتی‌ست که از ارزش رمزی نیز برخوردار است. رییسی و احمدی نژاد، در فضای خرافه‌پرست ایران، توانسته‌اند خود را نزدیک‌ترین فامیل امام زمان جا بزنند، در حالی‌که حتی کپیِ او نیستند، بلکه یک نمود از چیزی هستند که اصلِ آن وجود ندارد؛ بااین‌همه به‌مثابه‌ی دالی که از معنای خود سبقت گرفته،

مردم آن‌ها را از دور تماشا می‌کنند و برای‌شان ارزش رمزی قائل‌اند.

در اغلب کشورهای غربی، ایدئولوژی‌ها و احزاب، معنا را ساخته، از طریق مدیاها به مردم اعلام می‌کنند و این‌گونه توده‌ی مردم در دسته‌بندی‌های فکری قرار گرفته، در انتخابات معنای دل‌خواه خود را انتخاب می‌کنند. اما حکومت سنت در ایران، با تزریق بلاهت طی سال‌ها موفق شده، اکثریت ملت را معنازده و منگ کند، در نتیجه حالا که پُل ارتباطیِ مردم با معنا خراب شده، اغلب پی رمز می‌گردند و تنها رمزگان را می‌گیرند. این بخش از مردم، که اکثریت جامعه‌ی مصرفی را تشکیل می‌دهند، تمایل عجیبی به مصرف سیاست دارند و چپ و راست برای‌شان فرقی نمی‌کند، بلکه تنها نگاهی لذتجویانه به مناظره‌های انتخاباتی و تبلیغات خیابانی دارند و فقط رمز و «برواقعیت» است که به آن‌ها خط می‌دهد و رییسی با اشراف بر این نکته، طی چند ماه اخیر با پخش «برنج و آرد و غذای متبرک»، توانسته تمام مداحان، این بلندگوهای رمزگان را تطمیع و برای تبلیغ خود بسیج کند. از طرف دیگر چنین مردمی، با فکر کردن بیگانه‌اند و آن را بلد نیستند، پس ترجیح می‌دهند به دستگاه‌های تبلیغاتی تکیه کنند که در این صورت نیز رییسی با توجه به حمایت صدا و سیما، از قدرت بیش‌تری برخوردار است.

امروزه در ایران ابژه‌ها عوض شده‌اند؛ اما سوژه‌ها هنوز دست نخورده باقی مانده‌اند و از لحاظ عینی کم‌ترین ربط را به ایران دهه‌ی شصت دارند، با این‌همه هنوز درون همان است که بود. علاقه‌ی روزافزون زنان ایرانی به عمل زیبایی، بهترین تمثیل برای اوضاع ایران است؛ زن‌ها بینی‌شان را عوض کرده‌اند، زیر گونه‌ها تیله کاشته‌اند، پستان‌ها باد کرده، پوست‌ها دیگر چروک ندارد و اغلب در باشگاه‌های بدن‌سازی مشغول‌اند، اما ماهیت هنوز همان است. زن امروز، زن تازه‌ای را جانشین بیرون خود کرده، اما هنوز همان سیرت و همان ذهنیت را داراست. تا دیروز شصت ساله بوده، اما حالا سی سال کم کرده، ولی کافی‌ست لمسش کنی تا بفهمی که با یک بدل طرفی؛ او حالا نه امروزی‌ست نه دیروزی! حکومت اسلامی ایران نیز همین وضع را دارد. نه دیگر از آن شعارهای دیروزین خبری‌ست، نه ربطی به آن‌چه که ادعا می‌کند دارد. این «برواقع» ایدئولوژیک، عروسک تازه‌ی سرمایه‌داری‌ست و با کمی دست‌کاری، کم‌کم دارد به دیگر کشورهای مسلمان نیز صادر می‌شود. «مدرنیزیشن باسمه‌ای ایرانی» تمام مرزها را برداشته، دیگر همه‌چیز در ایران اقتصادی و سیاسی‌ست و تشخیص مرزهای بین تصنع و اصیل دیگر محال است. امر خیالی و واقعی چنان دچار این‌همانی شده، که حالا بهترین نام برای پدیده‌های تازه‌ای که در مرز بین خیال و واقعیت زندگی می‌کنند، «برواقعی» است. آن‌ها ربطی به «فراواقعیت» و تخیل ندارند، چون درون‌شان هنوز قدیمی‌ست اما بیرون‌شان عوض شده؛ ربطی به قدیم ندارد و بیرون دیگری جانشین عینیت قبلی شده؛ یعنی بر امر واقع، نمودی قرار داده شده و نمودار این قراردادها هر چهار سال یک‌بار، به رؤیتی سرتاسری می‌رسد.

در انتخابات پیش رو، بی‌شک طیف اصلاحات جار خواهد زد که روحانی عوض می‌شود، در حالی‌که او فقط عوضی‌تر خواهد شد. آنها خوب می‌دانند که بسیاری از وعده‌های روحانی عملی نشده، آمار اعدام‌ها بالاتر رفته و فضای فرهنگی اگر بدتر نشده باشد هنوز همان است که بود. حتی خود خاتمی هم می‌داند که دیگر برای حکومت مهره‌ای سوخته محسوب می‌شود، با این‌همه می‌داند که می‌تواند درصدی از مردم را پای صندوق بکشاند. زامبی خامنه‌ای هم گرچه پیش‌تر مرگ سیاسی خود را اعلام کرده؛ اما اتاق‌های فکر جمهوری اسلامی، زبده‌تر از آن است که اجازه دهد آقا، فریب نقاب تازه‌ی اصلاحات را بخورد. با این همه زامبی خوب می‌داند، که نیروگاه ایدئولوژیک اسلامی از انرژی تهی شده، حالا تنها عنصر نجات‌بخش، مقبولیت مردمی‌ست و تنها از طریق انتخاباتی آزاد و پرشور است که می‌تواند به جهان اعلام کند عمرش سرنرسیده، پس وانهاده‌هایی چون رهامی و جهانگیری و محمد هاشمی را دُم روحانی کرده، هر سه را در هیئتی واحد که «نورفسنجانی» نام دارد، برای گرم کردن تنور انتخابات وارد

صحنه کرده؛ این‌گونه به بالماسکه‌ی انتخاباتی، شوری مضاعف می‌بخشد. به زودی ایران برای چند هفته بدل به «دیزنی لند» خواهد شد و مردم مجال پیدا خواهند کرد به دوران کودکی برگشته، بازی دل‌خواه‌شان را داشته باشند، در فضای کودکانه‌ای که حاصل می‌شود، همه به امید دوباره درود خواهند فرستاد و فراموش خواهند کرد که در میانه‌ی فیلم قبلی، تنها تیزری سی ثانیه‌ای که سینمای دیگری را تبلیغ خواهد کرد، پخش خواهد شد و فیلمی که طی این سال‌ها در حال اکران بوده، راهی ندارد مگر خود را تا مرگ کامل ادامه دهد. پیشتر روحانی برای اجرای پروژه‌ی ایران مُرده، که زامبی خامنه‌ای کارگردان دست نشانده‌ی آن است بی‌شک بهترین انتخاب بوده، حالا نیز باید روحانیِ دیگری نقش او را دنبال کند، که اگر تغییر گارد ندهد، شک دارم خود روحانی باشد.

خلاصه اینکه باید اتفاقی بزرگ در ادبیات سیاسی ایران بیفتد تا لوده‌های ژورنالیست، بیش از این سیاست را به ابتذال نکشند و ترس را اپیدمی نکنند. اکثریت قریب به اتفاق مردم خواهان تغییر رژیم سیاسی ایران‌اند اما محال است کلمات ترسناکی چون براندازی نظام را بر زبان بیاورند. مردم در هر انتخاباتی تحقیق می‌کنند که دریابند کدام کاندیدا بیشترین مخالفت را با ولی‌فقیه که شالوده‌ی حکومت اسلامی‌ست داراست و سپس به او رأی می‌دهند. تجربه‌ی انتخابات سال ۷۶ باعث شده حکومت اسلامی دریابد که برای جذب مشارکت حداکثری مردم، ناگزیر است تا جایی که می‌شود تخم‌مرغ‌های متنوع و رنگارنگی را در سبد انتخابات بگذارد. تخم‌مرغ‌های گندیده‌ای که تک‌تک‌شان جز مسمومیت به بار نمی‌آورند اما بی‌شک مزه‌شان متفاوت است. عده‌ی بزرگی از مردم به تنگ آمده‌اند و نمی‌دانند چه کار کنند. آنها می‌دانند که هرچه زودتر چیزی باید از اساس عوض شود، اما باز با انتخاب‌های معتدل به نیروگاه‌های از کار افتاده‌ی نظام سوخت می‌رسانند. اینکه روحانی بهتر از فلانی‌ست جز گزاره‌ای ابلهانه نیست، کار از اساس خراب است! چند روز دیگر مدیاهای داخلی و خارجی بسیج خواهند شد و باز به تبلیغ این یا آن خواهند پرداخت، چپ و راست کلاسیک بزودی متحد خواهند شد و هوایی روحانی همه‌جا را برخواهد داشت و این‌گونه چهار سال دیگر سریال جمهوری اسلامی را کش خواهند داد. در دوره‌ی جدید انتخابات، گردانندگان بیت رهبری، برای اینکه از باتلاق این روزها خلاص شوند، راهی ندارند مگر جلب بیشترین مشارکت مردمی در تاریخ انتخابات! حضور گسترده‌ی مردم در انتخابات، باعث افزایش مشروعیت و ثبات جهانی حکومت خامنه‌ای خواهد شد و اینگونه بر هزینه‌ی حمله‌ی نظامی آمریکا به ایران خواهد افزود و عملن آن را غیرممکن می‌کند. برای رهبر ایران حضور حداکثری مردم در انتخابات، طبق گفته خودش از هر چیزی مهم‌تر است، در نتیجه تایید کاندیداتوری کسی که بتواند به شکلی تاثیرگذار نقش یک ساختارشکن را بازی کند باعث می‌شود تمام مخالفان شرکت در انتخابات به صندوق‌های رأی هجوم بیاورند و اینگونه بی‌هیچ هزینه‌ی گزافی خامنه‌ای به هدفش خواهد رسید.

اگر در تمام دوره‌های انتخابات، تنها چپ و راست حکومتی مقابل هم صف‌آرایی می‌کردند و مشکلی با سیاست‌های کلان و ساختار حکومت اسلامی نداشتند، حالا ناگزیرند به تعدای از اصولگراها و اصلاح‌طلب‌های سابق وجهه‌ی رادیکال بدهند تا اینگونه کاندیدایی ساختارشکن نیز وارد میدان انتخابات کرده باشند که گفتمانی تازه راه بیندازد و طیف خاکستری را به طور کامل وارد بازی انتخابات کند. از میان اصول‌گراها کسانی چون احمدی‌نژاد، بقایی و مهدی کلهر نشان داده‌اند جهت ایفای این نقش، نسبت به بقیه از استعداد بیشتری برخوردارند. اعظم طالقانی، قاسم شعله‌سعدی و مهدی خزعلی نیز کسانی هستند که تازه از پستان اصلاح‌طلبی جدا شده‌اند و نسبت به احمدی‌نژادی‌ها از امتیاز باورپذیری بالاتری برخوردارند. از طرفی هوشنگ امیراحمدی نیز این توانایی را دارد که تولید هیجان کاذب کند. حضور هر کدام از این هفت نفر می‌تواند به فضای کلاسیک انتخابات خاتمه داده آن را از حالت دوقطبی خارج کند و این‌گونه درصد بزرگی از مردم

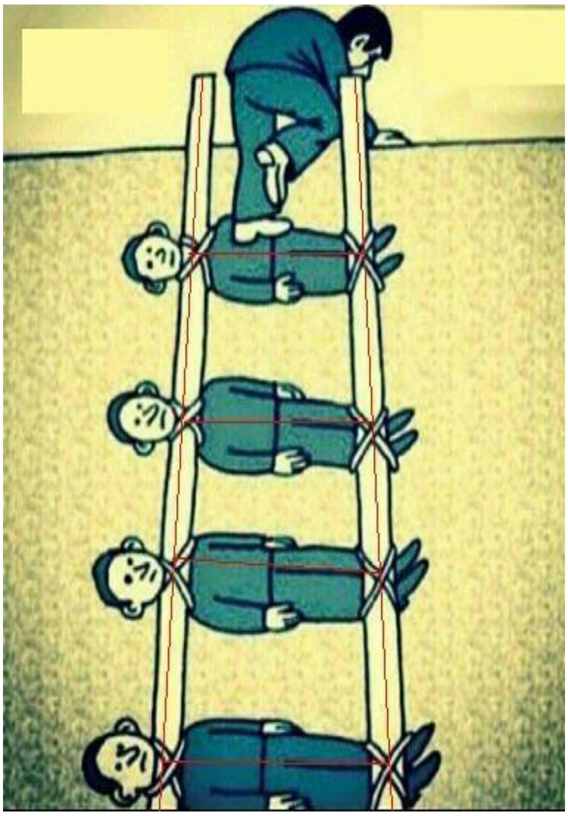
را که انزجار از حکومت دارند وارد گود انتخابات کند. اینکه نظام اسلامی به کدام‌شان تا کجا اجازه‌ی ویراژ می‌دهد نسبت مستقیم دارد با حد ریسک‌پذیری حکومت و قدرت اداره‌ی مردم بعد از انتخابات. احمدی‌نژاد گرچه می‌داند تنها برای بازی فراخوانده شده و محال است باز پایش به پاستور برسد، با این وجود تا همین حالا بی‌هیچ نقصی از عهده‌ی اجرای نقش‌اش برآمده و اگر از گلوی شورای نگهبان عبور کند، تنها سی‌ثانیه به طول آن تیزر تبلیغاتی خواهد افزود و این فقط برای آن است که نشان دهند، دمکراسیِ مسلمان شده در ایران واقعیت دارد. در واقع احمدی‌نژاد بهترین بازیگر برای تشویق عوام است که تنها برای دریافت رمزگان بلیط سینما می‌خرند. بی‌شک هم روحانی و هم رییسی، بازیگران اصلی فیلم انتخاباتی پیش رو خواهند بود که اولی برای اینکه عبودیت به درگاه زامبی بزرگ را به اثبات برساند، دارد مدام دم از اطاعت می‌زند و دومی هم احمدی‌نژادی متافیزیکی را نمایش خواهد داد. بی‌شک این فیلم انتخاباتی، به شدت دیدنی خواهد شد. باید دید که روحانی را چطور روتوش می‌کنند، یا چه بلایی بر سر و روی امام زمان می‌آورند تا رییسی از آن بزند بیرون! افسوس که پرده‌ی دوم این فیلم دوباره مردم را مأیوس خواهد کرد، چون کارگردان این سینمای درپیتی ناچار است احمدی‌نژاد و «خزعلی» را با لگد از صحنه بیرون کرده، رُلش را به یکی از سیاهی لشکرهای سابق بیت رهبری که تاکنون در پستوهای سیاست قدم می‌زده بدهد. درک این نکته خیلی سخت نیست که خامنه‌ای به تنها چیزی که فکر می‌کند، حکومتی خانوادگی‌ست و دوست ندارد مار در آستین مجتبای جوان بی‌اندازد.

متأسفانه خیلی‌ها دولت احمدی‌نژاد را سکولار می‌دانستند، چون طی هشت سال ریاست جمهوری موفق شده بود روحانیت را دور زده، به‌طور مستقل با امام زمان رابطه برقرار کرده، این گونه مراجع دینی را از عرش به پایین کشیده، جایگاه‌شان را نادیده بگیرد و رمال‌ها را جانشین ملاها کند. درست است همه‌ی این‌ها در دوره‌ی ریاست جمهوری احمدی‌نژاد اتفاق افتاده، اما بی‌شک او و در این‌باره، جز مجری خواسته‌های زامبی بزرگ و بیت درباری‌اش نبوده است. خامنه‌ای خوب می‌داند که بعد از او، مراجع تنها رقبای سنّتی مجتبای جوان خواهند بود و پروژه‌ی به حاشیه راندن روحانیت، در واقع از زمان خاتمی با حمله به امثال رفسنجانی، و با هنرنمایی کسانی چون «اکبر گنجی» کلید خورده بود و تنها به سرعت آن در دوره‌ی احمدی‌نژاد افزوده شد و این خیالی واهی‌ست که فکر کنیم دولت او توانسته اصل اسلامیت را در حکومت ایران تخریب کند، زیرا این خواست خامنه‌ای بوده که خود حالا علیرغم این‌که عنوان آیت الله را یدک می‌کشد، باوری به اسلام ایدئولوژیک ندارد و تجربه‌ی جنبش سبز نشان داده که زامبی بزرگ برای بقای حکومت خود، قادر است تمام اصول اسلام و اخلاق را زیر پا بگذارد.

اینکه این روزها کسانی مثل «نوری زاده» همه جا جار می‌زنند که خامنه‌ای باز دارد می‌میرد بیهوده نیست، مرگ او همه را نه نگران مرگ او، بلکه تشویق می‌کند در انتخابات شرکت کنند و نگذارند یکی مثل رییسی که گنجی به او لقب آیت‌الله قتل‌عام بخشیده، رهبر شود! در روزهای آینده این خبر را آن‌قدر ورز خواهند داد تا باز طبقه‌ی متوسط به روحانی دخیل ببندد و شرکتی گسترده در انتخابات که معنایی جز بیعت با رهبری ندارد، داشته باشد. در واقع مرگ و میر رهبری و انتخاب روحانی یا رییسی، هیچ‌کدام تغییری در وضع موجود ایجاد نخواهد کرد اگر باز مردم مثل همیشه در انتخابات شرکت کنند.

کاپیتالیزم جز به ثروت بیش‌تر فکر نمی‌کند، و خاورمیانه هنوز انبار پول است، اگر داعش و سلیمانی، اگر حکومت ایران و هلال شیعی نباشد، آیا عربستان و قطر باز این‌همه تسلیحات جنگی خواهند خرید؟ بالاخره یک جوری باید جیب شیوخ عرب خالی شود، اگر جنگی بزرگ در خاورمیانه درنگیرد، ترامپ چگونه می‌تواند به وعده‌های انتخاباتی‌اش عمل کرده و آمریکای شدیدن بدهکار را نجات دهد؟

چند اشاره‌ی انتخاباتی



۱

هنوز خیلی مانده مردم بفهمند اصلاح‌طلب‌ها خطرناک‌ترند! اگر رییسی، آیت‌الله قتل عام است که هست، پس پورمحمدی که وزیر دادگستری روحانی‌ست و بطور مستقیم از جانب خمینی مأمور قتل‌عام تابستان ۶۷ بود، قاتل‌تر است و از او جلادتر ری‌شهری‌ست که وزیر اطلاعات وقت بود و چندی پیش توسط اصلاح‌طلبان به خبرگان فرستاده شد! اگر ری‌شهری وزیر اطلاعات کابینه‌ی میرحسین موسوی جلاد است، پس میرحسین هم کونش گهی‌ست و از او گُه‌تر خاتمی‌ست که هنوز از قاتلی چون ری‌شهری حمایت می‌کند و به گُه‌خوری نیفتاده‌ست! چطور است که اصلاح‌طلب‌ها مجری فرمان قتل را قاتل اعلام می‌کنند اما خمینی را که فرمان قتل‌عام داد هنوز امام می‌خوانند؟ چرا هنوز که هنوز است نه میرحسین موسوی و نه خاتمی و کروبی، خمینی این قاتل کبیر را زیر سوال نبرده‌اند؟ چرا یک‌بار، فقط یک‌بار نخواستند که پرونده‌ی قتل‌های زنجیره‌ای به فرجام برسد؟ مختاری و پوینده هنوز دست راست‌شان بیرونِ قبر مانده اما حیوان ساکتِ اصلاح‌طلب‌ها حتی به رویش نمی‌آورد که در دوره‌ی ریاست جمهوری او روشنفکران ایرانی قتل‌عام شده‌اند. پس نه تنها رییسیِ خرده‌پا بلکه هر ملای صاحب‌منصبی در ایران، آیت‌الله قتل‌عام است. عمدی در کار است تا رییسی که یک‌کاره سبز شده مهم جلوه داده شود، روحانی گزینه‌ی دلخواه خامنه‌ای برای ریاست‌جمهوری‌ست، هیچ‌کس بهتر از روحانی همه‌چیز را ماست‌مالی نمی‌کند پس دارند رییسی را مهم جلوه می‌دهند که رییس‌اش صادق لاریجانی اهمیت پیدا کند و در نهایت به مجتبا خامنه‌ای اهمیت بدهد. در واقع در این انتخابات، هیچ اهمیتی ندارد چه کسی رییس‌جمهور شود، دارند فضا را برای تاجگذاری ولیعهد آماده می‌کنند

۲

از چند ساعت دیگر، ذوبی‌ها، کیسه‌کش‌ها، اصلاح‌طلب‌ها و ژورنالیست‌های دکان‌دار، همه با هم تلاش خواهند کرد به مردم بفهمانند که عدم شرکت در انتخابات یعنی رأی دادن به رییسی! یکی هم از قول گیلک‌ها نخواهد گفت سگ سگه، ساکوته‌زاک هم سگ! یعنی همه از دم خودشان را جر خواهند داد تا روحانی این فرمانده‌ی قتل در جریان کوی دانشگاه را از صحنه دور کنند و رییسی این خرده‌قاتل تابستان شصت‌وهفت را تابلو!

کی بهتر از روحانی!؟ خامنه‌ای باید مغز خر خورده باشد اگر نخواهد روحانی رییس‌جمهور بماند! این‌دفعه رییسی خرده‌پا را خونخوار جلوه خواهند داد نه برای این‌که بازی را ببازد، فقط برای این‌که مردم حضوری حداکثری در انتخابات داشته باشند وگرنه خودشان بهتر از همه می‌دانند که تاکنون هیچ رییس جمهوری مثل روحانی مجری بی‌چون‌وچرای اوامر دیکتاتور نبوده، اساسن این‌بار سوپریم‌لیدر خامنه‌ای هوس کرده پریزیدنت هم باشد. بعد

از معرفی شش کاندیدای ریاست جمهوری، معلوم شد که چرا خامنه‌ای نمی‌خواست فضای انتخابات دوقطبی شود، حسن و اسحاق که یک‌نفرند، باقر و ابراهیم هم یک نفر دیگر که با آن دو نفر باز هم یک نفرند! أن وسط دو تا مصطفا را هم سرِ پیری کیر کردند برای جوری بار!
لعنتی‌ها با انتخاب این شش غلام حلقه به گوش، زیرِ بار مینیممی از ریسک هم نرفتند، دقیقن شش نفر را که یک نفرند انتخاب کردند تا نیازی به انتخاب مردم نباشد و کسی فردا نگوید که تقلب کردند! حالا دیگر بروید با خیال جمع رأی‌تان را بدهید و مطمئن باشید هر کدام را که انتخاب کنید خامنه‌ای را رییس جمهور کرده‌اید.

۳

چپ و راست حکومتی. هر دو از ردِّ صلاحیت احمدی‌نژاد خوشحال‌اند. هر دو حذف را، سانسور را جشن گرفته‌اند، پس اگر بوفالو جنتی مطابق میل‌شان عمل کند خیلی هم خوب است! تنها تفاوت بین یک اصول‌گرا و اصلاح‌طلب این است که اولی ابایی ندارد خودش باشد و می‌دانی با چه بلاهت توام با خشونتی طرفی! دومی اما ریاکار است، گرگ است در لباس میش!
حذف یکی از خودشان اینها را خوشحال کرده‌ست، همه از حذف خوشحال‌اند، کسی از اعدام صدا دل‌خور نیست، همه سانسورچی‌اند.

۴

این‌روزها دست‌اندرکارانِ کشتار تابستان ۶۷، از دم پشیمانند و چون پشیمانند فقط ابراهیم رییسی را قاتل می‌خوانند. اینکه اینها بالاخره فهمیدند پیش‌تر اشتباه کرده‌اند و دارند قاتل را محکوم می‌کنند عالی‌ست اما مانده‌ام چرا روحانی را که هم قاتل و هم ستایش‌گر قتل است، مقابل رییسی قرار می‌دهند؟ یعنی دست ظریف روحانی کمتر از رییسی به خون آلوده‌ست؟

هنوز روحانی مفتخر است اولین کسی بوده که یک قاتل بالفطره را امام خوانده. هنوز پز می‌دهد به اینکه پیکاری‌ها این مستقل‌ترین چپ‌های ایرانی را سال ۵۹ لو داده و پیشنهاد کرده کت‌بسته بیاورندشان در صحن نمازجمعه تهران دار بزنند! مگر همین مردک نبود که سال ۷۸، دانشجوها را لات و اوباش خوانده بود؟ فرمان حمله به کوی دانشگاه را چه کسی داده بود؟ مگر اینها عین کلمات روحانی در سال ۷۸ نیست که علیه دانشجویان مظلومِ آن سال، از لب و دهان کثیف‌اش بیرون ریخت؟ « اگر منع مسئولین نبود جوانان مسلمان و انقلابی ما با این عناصر اوباش به شدیدترین وجه برخورد می‌کردند »، آیا منظورش از جوانان انقلابی کسانی جز دار و دسته الله‌کرم بودند؟ اوباش اینجا آیا همان دانشجویانی نبودند که از پنجره‌های خوابگاه به بیرون پرتاب شدند؟ یازده سال بعد یعنی سال ۸۹ مگر همین روحانی خواستار اقدام فوری قوه‌ی قضائیه علیه دستگیر شده‌های جنبش سبز نبود؟ سگ سگه، ساکوته زاک هم سگ!

وقتی خطر می‌کنی، خطا هم چاشنیِ کار می‌شود. ما از خطا نمی‌ترسیم و خوب می‌دانیم اگر اشتباه نکنیم محال است گامی به پیش برداریم، بسیار سعی کردیم که بی‌نقص باشیم اما اشتباه مثل اتفاق است، می‌افتد! پس هنوز مثل همیشه از پیشنهادهای شما استقبال می‌کنیم. با ما در تماس باشید:

collegepublisher@kalejsher.com
filesher@kalejsher.com

چنانچه مایلید مطالبتان در مجله فایل شعر و یا در وب سایت کالج شعر منتشر شود، آن را به ایمیل زیر ارسال کنید:

Rooz@kalejsher.com

اگر مایل‌اید به ما بپیوندید یا دیگر تریبون‌های‌مان را در دسترس داشته باشید، به لینک‌های زیر رجوع کنید:

وبسایت کالج شعر عبدالرضایی

www.Kalejsher.com

۱-روزنامه_شعر

/http://kalejsher.com/wordpress

۲- رادیو کالج شعر

http://myradiostream.com/mobile/abdolrezaeicollege

۳- گروه کالج شعر در تلگرام

EGg٧MprT٦https://telegram.me/joinchat/BwOSKwHDA٠C-A

۴- خبرهای مرتبط با کالج شعر

/https://www.instagram.com/aliabdolrezaei

۵-صفحه کالج شعر در اینستاگرام

http://instagram.com/kalej.sher

۶-صفحه ی رادیو کالج شعر در اینستاگرام

/https://www.instagram.com/radiokalej

۷_صفحه ی فایل شعر در اینستاگرام

Www.instagram.com/file.sher

۸- کانال علی عبدالرضایی

https://telegram.me/aliabdolrezaie

۹- دانلود پنج شماره ی مجله فایل شعر

http://kalejsher.com/magazines.php

۱۰_کانال سخنرانی های علی عبدالرضایی

pUCzlE٣https://telegram.me/joinchat/DcCHuDjFvPPpDFw

۱۱_کانال کارگاه شعر علی عبدالرضایی

https://t.me/joinchat/AAAAAEGNFFSxnARq_Qhmrg

۱۲_کانال سمینارهای کالجی

dbzEeK٢https://t.me/joinchat/AAAAAEGEg٩XUZFI

۱۳_ کانال کالج شعر در یوتیوب

https://www.youtube.com/channel/UCRXerqyVzr_A٦CmDLmalXPD

۱۴_کانال کالج شعر در آپارات

http://www.aparat.com/Kalejsher

۱۵_کانال کالج شعر در ساوند کلاود

https://soundcloud.com/kalejsher

۱۶_فیسبوک کالج شعر

https://www.facebook.com/abdolrezaei

۱۷_توییتر

https://twitter.com/Abdolrezaei

۱۸_ربات مجموعه آثار علی عبدالرضایی

Tlgrm.me/aliabdolrezaie١bot

۱۹- کانال ویدئوشعر

https://t.me/videokalej